



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO

Dottorato in Studi Letterari e filologico-linguistici
Indirizzo in Italianistica, testo letterario: forme e storia
Dipartimento di Scienze Umanistiche
Settore Scientifico Disciplinare L-FIL-LET/10

STUDIO LESSICALE DELLE ULTIME RACCOLTE POETICHE DI MARIO LUZI

IL DOTTORE
GIUSEPPE LUPO

COORDINATRICE E TUTOR
PROF.SSA FLORA DI LEGAMI

CICLO XXV
ANNO 2017

INDICE

Introduzione.....	3
I Capitolo: i versi di Luzi.....	7
1. <u>Primo e secondo arco della produzione luziana</u>	<u>7</u>
a) <i>Il giusto della vita</i>	<i>7</i>
b) <i>Nell'opera del mondo</i>	<i>10</i>
2. <u>Il terzo arco poetico</u>	<u>15</u>
a) <i>Frasi e incisi di un canto salutare</i>	<i>15</i>
b) <i>Le raccolte estreme</i>	<i>21</i>
3. <u>Ultimo Luzi</u>	<u>23</u>
c) <i>Le parole e le cose: il fare poetico</i>	<i>25</i>
d) <i>Il tempo</i>	<i>27</i>
e) <i>L'Essere in divenire e la testimonianza del poeta</i>	<i>30</i>
f) <i>Poesia e cristianesimo</i>	<i>33</i>
g) <i>Naturalezza</i>	<i>35</i>
II Capitolo: Indagine semantica di sei lemmi.....	38
1. <u>Ragioni di alcune scelte lessicali.....</u>	<u>38</u>
a) <i>Umiltà e uomo</i>	<i>39</i>
b) <i>Mente ed Evento</i>	<i>42</i>
c) <i>Danza e Cominciamento</i>	<i>45</i>
2. <u>Uomo</u>	<u>46</u>
3. <u>Umiltà.....</u>	<u>59</u>
a) <i>Approfittando di un cortocircuito</i>	<i>62</i>
b) <i>Frasi e incisi di un canto salutare</i>	<i>68</i>
c) <i>Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini</i>	<i>70</i>
d) <i>Sotto specie umana</i>	<i>76</i>

e)	<i>Dottrina dell'estremo principiante</i>	80
<u>4.</u>	<u>Mente.....</u>	<u>83</u>
a)	Mente in <i>Per il battesimo dei nostri frammenti</i>	85
b)	Mente in <i>Frasi e incisi per un canto salutare</i>	87
c)	Mente in <i>Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini</i>	90
d)	Mente in <i>Sotto specie umana</i>	99
e)	Mente in <i>Dottrina dell'estremo principiante</i>	102
<u>5.</u>	<u>Evento.....</u>	<u>104</u>
a)	Evento in <i>Per il battesimo dei nostri frammenti</i>	107
b)	Evento in <i>Frasi e incisi di un canto salutare</i>	108
c)	Evento in <i>Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini</i>	115
d)	Evento in <i>Sotto specie umana</i>	116
e)	Evento in <i>Dottrina dell'estremo principiante</i>	120
f)	Sinonimi.....	121
<u>6.</u>	<u>Cominciamento</u>	<u>122</u>
a)	Ricominciamento	131
<u>7.</u>	<u>Danza.....</u>	<u>135</u>
a)	In viaggio nel <i>Viaggio</i>	139
b)	<i>Sotto specie umana</i> e <i>Dottrina dell'estremo principiante</i>	148
	Conclusioni.....	152
	Bibliografia critica.....	158

Introduzione

Imbattersi nei versi del Mario Luzi maturo ha infuso e infonde un certo sprone, se non si vuol proprio citare il termine coraggio, in un lettore che ha compiuto la sua maggiore età l'anno della dipartita nonagenaria del poeta e continua ad interessarsene ancora oggi alle soglie dei trent'anni. Il ventaglio delle ragioni, che hanno mosso e continuano a sollecitare il mio animo, si apre in differenti direzioni: innanzitutto la sensazione stupefacente di trovarsi di fronte ad un autore che avendo esperito in lungo e largo il mare della scrittura poetica, tira via l'ancora dal porto e cerca nuovamente la propria rotta. Una navigazione che nell'interrogazione instancabile dei dati di realtà e nella ricerca della chiarezza del poetare trova le sue coordinate irrinunciabili e assume la recuperata musicalità compositiva e la ricercata disposizione sul bianco della pagina quali suoi tratti caratteristici. Una trama di versi che impiega profondità di pensiero, interlocuzione col silenzio e custodia della meraviglia quali ossature, quasi fossero tolda, carena e chiglia del procedere tra i flutti. Una rotta poetica che, pur rimettendo in discussione ad ogni miglio la scia appena tracciata e scoprendo la fragilità del pensiero umano, azzarda il tentativo di restituire una visione unitaria dell'esperienza del reale.

Non è un caso che all'interno di un panorama letterario, che si interrogava sulle possibilità di sopravvivenza del dettato poetico, la rotta luziana si sia affermata quale punto di riferimento per un nutrito drappello di poeti più giovani che ne ha riconosciuto il valore e la funzione-ponte tra l'altezza della tradizione e l'urgenza della

vocazione poetica,¹ il tutto sempre perseguito all'insegna di una naturalezza del verso e un'affabilità generosa. E forse ancora oggi è proprio la riuscita inserzione del gran portato del bagaglio poetico-culturale nella dimensione di una corda personale, rigogliosa e impellente che fa brillare l'estrema stagione dell'autore toscano, rendendola attuale e interessante.

Con il presente lavoro s'intende confermare l'ipotesi secondo cui nell'ultimo ventennio si assiste ad un mutamento poetico-stilistico della scrittura dell'autore fiorentino, ponendo sotto osservazione alcuni elementi della 'ri-strutturazione' dell'architettura poetico-lessicale. Sono state prese in esame alcune parole-chiave dell'ultima fase del *corpus* luziano: si è indagato sulle modalità e il contesto in cui il poeta le abbia impiegate per la prima volta; in che modo le abbia riadoperate nella sua trama in versi successiva - ampliandone il senso, l'ambito semantico e il contesto di riferimento-; in che termini abbia conferito loro una rilevanza e un'enfasi sconosciute nelle fasi precedenti. Il valore della scrittura dell'ultima fase della produzione poetica di Luzi risulta ben evidenziato dai contributi critici che ne hanno sottolineato le diverse strategie linguistiche da differenti prospettive, tuttavia essa rimane ancora priva di una completa mappatura critica. Sebbene questo lavoro non si proponga di colmare esaustivamente tale lacuna si orienta nella direzione di offrire uno strumento d'indagine utile, a fronte dell'imponente mole e qualità di scritture in versi che compongono questa fase. Lo studioso che voglia affrontare l'analisi di questa parte dell'opera luziana non può non porsi la domanda circa la visione poetica che ne emerge: in quali

¹ Basti ricordare gli interventi di alcuni poeti (De Angelis, Loi, Oldani, Ramat, Rondoni e Viviani) riuniti al tavolo in occasione del convegno dedicato a Luzi nel 2014 ora raccolti in Aa. Vv., *Un viaggio terrestre e celeste*, a cura di P. Baioni e D. Savio, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2014 oppure il volume curato da Rosanna Pozzi in cui alle voci dei poeti citati in precedenza si uniscono quelle di Carifi, Conte, De Signoribus, Mussapi e Piccini. Cfr. R. Pozzi, *Nove poeti per Mario Luzi*, Aracne, Ariccia 2014.

elementi e di che tipo, nella trama dei versi, sia possibile individuare dei rapporti di continuità con le raccolte precedenti; se vi siano novità rilevanti e in che modo possano essere ritenute connotative dell'ultima produzione.

Per affrontare queste domande ho scelto di condurre un'analisi linguistica che mi ha permesso da un lato di mettere in relazione l'ultima fase poetica con le precedenti, dall'altro di rilevare l'emergere di tratti caratteristici della stessa. Le analisi linguistiche condotte dagli studiosi sulla poesia di Luzi hanno sondato parti rilevanti del *corpus* poetico, offrendo strumenti utili come lo studio delle concordanze realizzato da Sarcletti nel 1990.² Di recente Vitale ha pubblicato un interessante volume che svolge un'analisi lessicale e intertestuale, proponendosi di abbracciare con uno «sguardo panoramico»³ l'intera opera luziana a partire da parole-chiave in parallelo con alcune metafore ricorrenti. Questo tipo di studio concede al critico di interrogare i testi seguendo linee di continuità che attraversano l'intera opera, osservando l'arricchirsi del loro ricorrere e l'articolarsi della concezione che vi sta alla base. L'analisi contestuale delle diverse raccolte, attraverso un siffatto strumento critico, permette di portare in evidenza un'articolazione semantica e stilistica, in grado di integrare i diversi aspetti e modi delle singole sillogi. In questo lavoro ho voluto rivolgere prioritariamente la mia attenzione sull'ultima fase, tenendo in considerazione - più che uno «sguardo panoramico» - le differenze tra i periodi della vasta produzione luziana.

Il presente studio consta di due capitoli: il primo volto ad una ricognizione del percorso letterario attraverso la letteratura critica ad esso dedicata, con particolare attenzione a identificare l'ultima

² S. Sarcletti, *Concordanza di tutte le poesie di Mario Luzi*, tesi di laurea discussa con Anna Dolfi presso l'Università degli Studi di Trento nell'anno accademico 1990-91.

³ R. Vitale, *Mario Luzi. Il tessuto dei legami poetici*, SEF, Firenze 2015, p. 16.

porzione della produzione poetica di Mario Luzi. Nel secondo capitolo viene offerto uno studio delle oscillazioni semantiche di tre coppie di parole, in cui sono condensati i possibili sensi della complessità inventiva e poetica dell'autore. Attraverso questi prelievi semantici si possono cogliere rapporti non immediatamente evidenti con questioni ed esiti del dibattito letterario degli anni Ottanta e Novanta, a cui il poeta toscano ha partecipato attivamente con scritti di riflessione letteraria che sono venuti a precisare i tratti e il senso di una svolta. Le coppie di parole intercettano tre nodi cruciali dell'ultimo Luzi: l'*umiltà*, cioè il posto e il ruolo che compete all'essere umano nel procedere dell'universo -e per converso si è analizzato come si intensifica l'uso del termine *uomo* all'interno di un contesto lessicale creaturale-; il rapporto tra il conoscere umano, la *mente*, e il manifestarsi epifanico del reale, l'*evento*; infine due caratteristiche dell'Essere che si riflettono metaforicamente sul fare poetico, la *danza* e il *cominciamento*.

Nel panorama culturale dell'ultimo quarto del ventesimo secolo, Luzi elabora una risposta del tutto personale a quella distanza che si era venuta a creare tra uomo e natura, linguaggio e realtà, parola e cosa. Il tentativo luziano è rivolto a colmare quel divario rivolgendo il suo fare poetico ad un uso che trae le mosse dalla sperimentazione novecentesca sulla parola, nonché da una concezione che possa ricontemplare l'uomo in relazione con ciò che lo circonda. Volendo usare un parallelo cinematografico, il poeta offre una messa a fuoco di un campo lunghissimo con inquadratura dal basso che punta ad un orizzonte celeste.

I Capitolo: i versi di Luzi

1. Primo e secondo arco della produzione luziana

a) *Il giusto della vita*

Mario Luzi si è trovato più volte nella invidiabile sebbene non certo agevole scelta di dover riunire sotto un unico arco la propria produzione in versi: la prima è stata nel maggio del 1960, quando raccoglie le sue sillogi presso l'editore Garzanti sotto il titolo *Il giusto della vita*. Si tratta delle sei raccolte che vanno da *La barca* del 1935 a *Onore del vero* del 1957. Il poeta esplicita, in una dichiarazione a Toscani nel 1974, il senso dell'elezione di queste parole a titolo di un arco poetico così generoso:

Giusto è qui da intendersi non nel senso di giustizia, ma di giustezza. La nostra economia di dolore e di piacere è evidentemente iscritta in un universo che ha bisogno di questo e di quello: un dolore e un piacere giusti ai fini dell'assolutezza dell'esistere. Dunque, non tanto giustizia in opposizione a torto, ma giustizia (giustezza) di quel che è e che deve essere.⁴

Dentro questo arco temporale ricadono raccolte diverse tra di loro, che muovono da contesti storici e letterari sensibilmente differenti, volendo ripercorrerne le tappe appare sensato dividere questo lasso di tempo nei tre decenni che attraversa.

Le prime due raccolte non possono non essere inserite, infatti, nel contesto dell'ermetismo fiorentino di cui Luzi all'indomani della

⁴ M. Luzi in C. Toscani, *Quesiti a Mario Luzi*, «Il ragguaglio librario», XLI, 3, marzo 1974, p. 89.

secondo silloge verrà additato quale cima «esemplare»⁵ dal faro critico della Firenze di quegli anni, Carlo Bo.

Certamente si ravvisa una non trascurabile distanza tra *La barca* e *Avvento notturno*: la prima influenzata dai precedenti poetici di Ungaretti e Montale tra tutti, senza dimenticare il volume di Betocchi pubblicato nel '32, *Realtà vince sogno*. Giustamente Quiriconi evidenzia come essa contenga «in *nuce* la volontà di una presa di contatto con il reale colto nella sua presenza oggettuale».⁶ *Avvento* è invece «libro tra i più costruiti di Luzi»,⁷ sorge in consonanza con la teoresi portata avanti da Carlo Bo in *Letteratura come vita* e si avvale di una congerie di tradizioni poetiche⁸ che sublimano in una «raggelante spettralità figurativa» che attraversa «surrealismo ed espressionismo».⁹

Il decennio successivo è funestato dal deflagrare della seconda guerra mondiale: è inevitabile cercare anche una strada poetica che si discosti dal percorso già intrapreso, benché mai il dettato poetico luziano si avvalga del disconoscimento come puntello per il nuovo slancio. *Un brindisi* è volume in cui si nota la presenza di un «acuto senso di un tempo allarmato».¹⁰

Quiriconi ravvede segnatamente nella lirica eponima una «necessità di coinvolgimento nel reale al di là di ogni lusinga di

⁵ Tale aggettivo viene utilizzato in quegli anni per designare la poesia di Luzi da C. Bo. Si veda il saggio C. Bo, *Un'immagine esemplare*, in *Nuovi studi*, Vallecchi, Firenze 1941, p. 53.

⁶ G. Quiriconi, *Il fuoco della metamorfosi*, Cappelli, Bologna 1980, p. 81.

⁷ M. Marchi, *Invito alla lettura di Mario Luzi*, Mursia, Milano 1998, p. 34.

⁸ «In quegli anni Traverso, il Khane, come veniva affettuosamente chiamato da noi, ha tradotto e ci ha fatto conoscere Rilke, Hölderlin, Hofmannsthal, George. E Bo ci aveva aperto le porte dei francesi e degli spagnoli. Renato Poggioli, con le antologie *Violetta notturna* poi *Il fiore del verso russo*, la letteratura russa. [...] In questo libro è presente la molteplicità e la doppia valenza dei segni.» in M. Luzi - M. Tabanelli, *Il lungo viaggio nel Novecento*, Marsilio, Venezia 2014, p. 32.

⁹ S. Verdino, *Introduzione*, in M. Luzi, *L'opera poetica*, Mondadori, Milano 1998, p. XVI.

¹⁰ S. Verdino, *Introduzione*, cit., p. XXI.

universo incantato e alternativo».¹¹ Ed è il poeta a sostenere che «in *Un brindisi* c'è proprio un senso drammatico della disgregazione di un intero sistema di immagini e pensieri sotto la violenza e l'imperatività degli eventi bellici, della sofferenza dell'uomo, delle stragi».¹²

A due anni di distanza, nel 1947, esce *Quaderno gotico*, come lo definisce lo stesso Luzi, si tratta di un «sogno, una specie di sete, di richiesta amorosa, un po' ascetica, ma che si esplicita dopo tanta repressione di sentimenti fondamentali».¹³ È, secondo la convincente espressione di Scarpati, «un gesto consapevole di riapertura del dialogo con il mondo, con una alterità oggettiva».¹⁴

Gli anni Cinquanta presentano un contesto notevolmente mutato, all'indomani del dopoguerra il serrato confronto con i poeti «neorealisti» prima e con i «neosperimentalisti» guidati da Pasolini in seguito, provoca un'esplicitazione del cammino che Luzi va conducendo: nel 1949 viene pubblicato *L'inferno e il limbo*, saggio in cui viene sostenuta la necessità di un ritorno a Dante e una presa di distanza con quel Petrarca che non poco aveva influenzato il versificare luziano.

Giustamente Verdino ha evidenziato come il «proposito di riscossa dantesca»¹⁵ muova quale istanza lungo un tracciato che conduce da *Primizie del deserto* a *Nel magma* ed è proprio in questi anni che si va approfondendo il rapporto Luzi-Eliot. I simboli e le risonanze eliotiane presenti nella poesia di Mario Luzi si infittiscono, soprattutto per quel che concerne la produzione del dopoguerra a

¹¹ G. Quiriconi, op. cit., p. 44.

¹² M. Luzi, M. Tabanelli, op. cit., p. 66.

¹³ *Ivi*, p. 70.

¹⁴ C. Scarpati, *Mario Luzi*, Mursia, Milano 1970, p. 69.

¹⁵ S. Verdino, *Introduzione*, cit., p. XXIV.

partire dalle liriche raccolte in *Primizie del deserto*.¹⁶ La presenza del poeta inglese si può ravvisare nel sempre più frequente tema del deserto, del tempo, come d'altronde ha avuto modo di affermare Luzi stesso,¹⁷ o anche nella vocazione teatrale che il poeta fiorentino seguirà nel corso della seconda metà del Novecento. Quiriconi non ha dubbi nel riconoscere in *Primizie del deserto* il momento centrale di un ribaltamento di sguardo, di «punto di vista da cui guardare la realtà dell'uomo e del mondo, ribaltare l'ottica imperialistica cui la poesia fino ad allora si era informata nella pretesa di uniformare a sé tutto».¹⁸

In *Onore del vero* invece si manifesta la volontà di «penetrare il mondo opaco»: indagare i segni del «paesaggio umano», che significa introdurre nel campo dell'agire poetico quanto di umano si riscontra nel vivere, fosse anche la morte. Indagare la dialettica tra l'essere e l'esistere e in essa introdurre un termine decisivo: «l'attesa concreta e concretamente comprensiva dell'ansia propria e degli altri, attesa individuale e corale di un procedere del nostro viaggio umano verso la verità attivamente operante».¹⁹ Va aggiunta l'osservazione di Marchi che riporta alla «dimensione di una poesia compartecipe del “vero” e del “giusto”, testimone avvertita e vigile di “quel che è e deve essere”».²⁰

b) Nell'opera del mondo

L'ultimo scorcio degli anni Cinquanta è segnato, per il poeta, dalla morte della madre ed in questa seconda parte del decennio egli

¹⁶ Cfr. L. Gattamorta, *La memoria delle parole*, Il Mulino, Bologna 2002, pp. 217-41.

¹⁷ M. Luzi, M. Specchio, *Luzi. Leggere e scrivere*, Nardi, Firenze 1993, p. 55.

¹⁸ G. Quiriconi, op. cit., p. 135.

¹⁹ G. Zagarrò, *Luzi*, La nuova Italia, Firenze 1968, p. 94.

²⁰ M. Marchi, op.cit., p. 48.

va componendo le poesie che verranno pubblicate nel '65 in *Dal fondo delle campagne*. Lo stesso Luzi nell'*Avvertenza* al testo scrive:

Il confronto, il rapporto, la “questione” tra morte e vita sono infatti connaturali con il poetare stesso tautologici in qualche modo. Ma in quegli anni mi si riproponevano concitati da trapassi violenti di forme civili, si associavano alla consapevolezza di trovarsi a una discriminante dei tempi, a un salto della civiltà prodigo di lacerazioni. La morte di mia madre, nel 1959, dette come un crisma di religioso dolore a quell'ordine di pensieri..²¹

Questa è una raccolta di transizione perché, pur mantenendo dei legami ancora forti con *Onore del vero*,²² viene posta dall'autore all'inizio del secondo arco poetico, a cui ha dato come titolo *Nell'opera del mondo*, giusto a indicare la «crescente relazione io-mondo» e al contempo un'implicazione ancora più serrata con «il movimento della realtà, dalla storia alla stessa natura».²³

Nel magma è la silloge che pone il lettore dinanzi a una vera e propria «rivoluzione di tipo copernicano: si abbatte la prospettiva lirica, la poesia ambisce al *sermo merus*, a una discorsività di matrice prosastica».²⁴ Il titolo della silloge si riferisce al tentativo, come scrive lo stesso Luzi, di mettere in scena «un mondo [...] sorpreso nella sua formazione».²⁵ In esso l'unità della voce del poeta si scinde e prevale il modo della rappresentazione in cui l'io è un personaggio tra gli altri in scena, «pagando di persona»²⁶ sotto gli occhi del lettore. La poesia diventa «in grado di assumere in sé le voci dissonanti del mondo»,

²¹ M. Luzi, *Avvertenza*, in *Il giusto della vita*, Garzanti, Milano 1971, p. 262.

²² «Il tema etico del “giusto della vita” messo a fuoco e saggiato in *Onore del vero* si continua e si completa nell'esperienza lirica in *Dal fondo delle campagne* sdoppiandosi in quella metafisico-religioso del “giusto della morte”». Cfr. M. Marchi, *op.cit.*, p. 51.

²³ S. Verdino, *Introduzione*, cit., p. XXIX.

²⁴ *Ivi*, p. XXXI.

²⁵ M. Luzi, *Discorso naturale*, Garzanti, Milano 1984, p. 16.

²⁶ C. Scarpati, *Mario Luzi*, Mursia, Milano 1970, p. 166.

mostrandosi così come «il centro di registrazione delle pulsazioni del reale».²⁷ Dal fondo della raccolta emerge un altro grande tema, che avrà sèguito nelle raccolte successive, e che ha ben individuato Rossi: è quello «dello sguardo di Luzi che si posa sul mondo e si incontra con lo sguardo degli interlocutori [...] per fermarsi *al di là*, ad una trascendenza di cui la realtà è un'ombra indefinita».²⁸

La decade degli anni Settanta viene inaugurata da Luzi con la pubblicazione di un volume che approfondisce la svolta della raccolta precedente e ne dilata le conseguenze: nella primavera del 1971 l'editore Rizzoli dà alle stampe *Su fondamenti invisibili*. Nuovamente si assiste ad una virata macroscopica in ambito formale: la prima parte, intitolata *tre temi*, è costituita da tre poesie brevi; la seconda parte, intitolata *tre poemi*, consta di tre composizioni molto più distese nello spazio delle pagine.

Il confliggere delle posizioni dell'io con gli altri personaggi, che aveva caratterizzato la precedente *plaque*te luziana, lascia il posto ad una lunga poesia-pensiero in cui sempre di più s'accentua il «superamento della centralità dell'io»²⁹ e al centro della riflessione s'impone il tema del tempo e il conseguente rapporto tra metamorfosi e stasi. Proprio nella messa a fuoco insistita e attenta di questo aspetto, emerge l'influenza del pensiero del teologo francese Teilhard De Chardin, che superando un'ottica antropocentrica ritiene di poter collocare l'uomo all'interno di un universo in crescita che attende il suo *Kerigma*, il suo compimento finale. L'originalità che però Luzi immette all'interno di quest'ipotesi universale sta nella caparbietà con

²⁷ G. Quiriconi, op. cit., p. 241-2.

²⁸ A. Rossi, *Nel magma di Mario Luzi*, in «L'approdo letterario», 26, Anno X, aprile-giugno 1964, p. 140.

²⁹ G. Quiriconi, *Il fuoco e la metamorfosi*, cit., p. 242.

la quale pone tale ipotesi a contatto con «i reperti disperanti di una realtà che talora pare negare nelle sue stesse manifestazioni ogni ipotesi evolutiva».³⁰ Si assiste a un'entrata in scena del 'molteplice', lo stesso Luzi nel 1973 si esprime in questi termini:

Se la poesia esiste è dovunque. Cosa significa? In primo luogo che l'esperienza individuale del poeta non può essere assunta come unico punto di riferimento, e che il poeta è come individuo alla pari con tutto l'altro che vive pensa o soffre quanto alla possibilità di cavare un senso dalla vicenda del mondo. [...] Ulteriormente, questa decentralizzazione del sistema concettuale e espressivo è passata a un più radicale e forse meno empirico intendimento di dare immagine e voce alla molteplicità, con il sottinteso, pacifico per l'uomo moderno, dell'ambiguo o plurale aspetto del conoscere e del conoscibile. Solo aspetto? Mi pare che a un certo punto l'aspetto abbia finito per coincidere con l'essenza, voglio dire con l'intuizione possibile dell'alternativo, del dialettico come essenza stessa del mondo.³¹

Su fondamenti invisibili presenta un'ulteriore mossa in avanti ammettendo «molteplici» modalità del «conoscere» e differenti campi del «conoscibile», anzi giunge ad affermare l'essenzialità di questa molteplicità, data l'intuizione del procedere «dialettico» del mondo. Da questo pensare viene fuori un movimento poetico che, come lo stesso Luzi sostiene in altra occasione, «conduce a un sistema che [...] sfugge».³² Gli esiti poetici di riflesso sono vari e variabili: dall'incursione di figure dello spettacolo come Marilyn Monroe a

³⁰ *Ivi*, p. 275.

³¹ M. Luzi, *La creazione poetica?* in *Vicissitudine e forma*, Rizzoli, Milano 1973, adesso in *Idem, Naturalezza del poeta*, cit., p. 162.

³² M. Luzi, *Un colloquio sulla visione*, Introduzione a *Il testimone discreto. Per Mario Luzi in occasione dei novant'anni*, a c. di R. Donati, Società editrice fiorentina, Firenze 2004, p. VIII.

scene di film, da scene della cronaca come l'alluvione di Firenze a pensieri ad alta voce. Come indica acutamente Panicali nel campo poetico si ha «la compresenza simultanea di desideri, pulsioni, pensieri inconsci, presentimenti, voci che eccedono le possibilità di controllo dell'Io ed è come se lo traversassero».³³ Questo procedere implica naturalmente «la partecipazione piena dell'io alla vicenda del mondo», Luzi non deve più crearsi personaggi «cui demandare la complessa contraddittorietà dell'esistenza; il contraddittorio può scaturire all'interno dell'io».³⁴

L'ultima raccolta compresa in questo secondo arco poetico è *Al fuoco della controversia*, pubblicata alla fine degli anni Settanta. Si ritorna ad un andamento lirico frammentato, come per la necessità di estendere ulteriormente il discorso poetico al mondo. L'intento è quello di «cercare il ritmo della trasformazione, adeguare l'animo ai minimi segnali della vita che dal passato trascorrono nella peregrinazione del tempo».³⁵ Con le parole dell'autore:

Il massimo di potere creativo che possiamo immaginare concesso alla poesia è, dunque, di entrare nel vivo del processo inesauribile della creazione *in toto* captandone il ritmo di distruzione e di origine, facendone il suo stesso respiro.³⁶

La metafora portante della silloge è quella della *zarina*, una metafora femminile «polivalente» che «esprime l'inadeguatezza del dato storico al respiro onnicomprensivo della creazione in atto».³⁷ Il volto femminile della zarina compare lungo tutto il testo, quasi fondo

³³ A. Panicali, *Dialogo, visione, «l'antico salmodiare»*, in Aa. Vv., *Per Mario Luzi*, atti della giornata di studio, Firenze - 20 Gennaio 1995, a c. di G. Nicoletti, Bulzoni, Roma 1997, pp. 37-8.

³⁴ G. Quiriconi, *Il fuoco e la metamorfosi*, cit., p. 265.

³⁵ G. Quiriconi, *Il fuoco e la metamorfosi*, cit., p. 311.

³⁶ M. Luzi, *La creazione poetica?* in *Vicissitudine e forma*, Rizzoli, Milano 1974, p. 43.

³⁷ G. Quiriconi, op.cit., p. 307.

marino attraversato dal mare della contingente metamorfosi e spesso si propone come emblema di quel ritmo di distruzione e di origine appena citato. Si fa avanti la possibilità per la poesia «di entrare, sia pure sommessamente, sia pure contraddittoriamente, nel calcolo ininterrotto ed inesplicabile di quella tavola su cui si decide della storia del mondo»;³⁸ il lettore si trova di fronte al «primo netto avvio di una corda civile a partire dagli inquieti anni dopo il '68».³⁹ E al contempo trova spazio in questi versi, rafforzandosi, «il paradosso della fede, portata da termini quanto mai naturali».⁴⁰ La discontinua frammentarietà delle poesie si pone come elemento innovativo del testo: la scelta è nella direzione del «rilevare la misura epifanica del testo, il suo momentaneo presentarsi come voce, rispetto al silenzio che lo contorna [...], un'ulteriore tappa verso la naturalezza».⁴¹

2. Il terzo arco poetico

a) *Fraasi e incisi di un canto salutare*

Nel 1998, in occasione della pubblicazione del Meridiano Mondadori dedicatogli, Mario Luzi riunisce altre tre raccolte sotto il titolo *Fraasi nella luce nascente*: le raccolte che ne fanno parte sono *Per il battesimo dei nostri frammenti*, edita nel 1985, *Fraasi e incisi di un canto salutare* e *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini*.

In questi anni, come nota Verdino, «prende campo la *luce*, una luce che va man mano colmando le zone d'ombra, un tempo predilette da un poeta di origine “notturna”».⁴² In queste sillogi il percorso

³⁸ *Ivi*, p. 312.

³⁹ S. Verdino, *Introduzione*, cit., p. XXXVI.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² S. Verdino, *Introduzione*, cit., p. XL.

dell'autore si innalza e lo stile acquisisce delle caratteristiche del tutto peculiari.

«Lo stile tardo di Luzi [...] si impegna in un fraterno ed avverso controcanto alla poesia sottrattiva – ma non nichilista – e ontologica di Caproni, replicando a quel vuoto (comunque carico di segni e voci) con un fragrante “tutti” orchestrale. [...]». Conducendo così ad un «profondo rinnovamento della partitura poetica, di cui la costellazione del verso, l'incremento interrogativo, le strategie pronominali e prolettiche costituiscono l'ossatura».⁴³ Il titolo della raccolta del 1985 è ben introdotto dalle parole dello stesso Luzi:

Noi viviamo in una fase della civiltà disarmonica e scissa, in una cultura non unitaria e disgregante: viviamo e conosciamo per frammenti. Ma ciascuno di questi frammenti riflette il desiderio d'unità e d'armonia perduta, in ogni micro c'è rispecchiato il macro. [...] E anche questa condizione deietta merita la consacrazione del battesimo.⁴⁴

La conclusione degli anni Settanta e per intero gli anni Ottanta condividono un «sempre maggiore svilimento civile dell'uomo d'Occidente»;⁴⁵ in Italia sono gli anni di piombo in cui s'assiste ad una truce brutalità ammantata d'ogni colore nonché ad omicidi mafiosi; l'entusiasmo e le attese di cambiamento che avevano caratterizzato gli ultimi anni Sessanta sono come spazzate via da un'ondata di violenza. Inoltre anche il contesto culturale patisce quegli anni, lucida in questo senso l'asserzione di Lorenzini quando cita il «senso di marginalità della poesia» e del «frantumarsi

⁴³ S. Verdino, *Pratiche di congedo e questioni editoriali*, in Aa. Vv., *Mario Luzi un viaggio terrestre e celeste*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2014, p. 110.

⁴⁴ D. Fasoli, *I frammenti consacrati da Luzi*, in «Il Manifesto», 29 maggio 1985.

⁴⁵ S. Verdino, *Introduzione all'Opera poetica* di M. Luzi, Mondadori, Milano 1998, p. XL.

dell'esperienza», alla luce di un mondo in cui «tutto diviene reversibile e instabile, nel velocizzarsi e globalizzarsi della postmodernità». ⁴⁶

Per il battesimo dei nostri frammenti in primo luogo pone a tema «Il problema della parola e del linguaggio», non a caso si apre con la sezione *Dizione*, «in cui viene analizzato il difficile rapporto tra la poesia e la sua significazione. Le cose hanno acquisito una forza di imposizione e “sopravanzano il loro nome”. È avvenuto una specie di capovolgimento in cui le cose sono andate avanti e la forza di significazione è andata perduta». ⁴⁷ Ritornando alle parole dello stesso poeta, «è un libro di uscita perché finisce il tempo in cui la letteratura aveva avuto in sé, con i suoi emblemi, il potere di disciplinare le cose, pur talora non afferrandone il fondo». ⁴⁸

«La dizione poetica – sostiene Cacciari – si presenta, *avviene*, come quel dire che arrischia la parola al suo fondo, che non è fondamento, sostanza quiete, risposta, soluzione – ma l'evento stesso, irrapresentabile, del suo *sorgere*» ed è rivolgendosi al «sopravvissuto repertorio del vivente rimasto in sintonia con il *logos* che la poesia fa parlare la natura e in quelle manifestazioni intatte attinge la profondità della vita». ⁴⁹ «La parola si avvia a una propria riconsacrazione, a un nuovo battesimo che vivifica sacralmente il senso naturale della nascita». ⁵⁰

⁴⁶ N. Lorenzini, *Poesia del novecento italiano. Dal secondo dopoguerra a oggi*, Carocci, Roma 2002, p. 27.

⁴⁷ L. Rizzoli, G. C. Morelli, *Mario Luzi. La poesia, il teatro, la prosa, le traduzioni*, Mursia, Milano 1992, p. 168

⁴⁸ F.P. De Listri, *Maestro di parola*, «Il resto del carlino», 28.12.1988 in M. Luzi, a c. di A. Murdocca, *Conversazione : interviste 1953-1998 / Mario Luzi*, Cadmo, Fiesole 1999, p. 56.

⁴⁹ M. Cacciari, *Fondamenti invisibili*, in A.a.V.v., *Pensiero e poesia nell'opera di Mario Luzi*, Vallecchi, Firenze 1989, p. 21.

⁵⁰ M. Marchi, op. cit., p. 71.

«La novità più clamorosa della forma [...] è la frequente (anche se non sistematica) positura a costellazione dei versi nella pagina, per un sempre più contiguo e molecolare ricambio di silenzio e voce [...] il dilagare della prolessi [...] ha la funzione di avvitare in un ritmo a vortice i testi e di caratterizzarli sempre più come epifanie».⁵¹ Proprio in questa raccolta, fa notare acutamente Renard, l'*io* luziano entra in «costante dialogo con se stesso» e assume ruoli differenti e per certi versi complementari: «spesso testimone, talvolta antagonista [...] e scriba nei momenti cruciali».⁵²

Dopo cinque anni è la volta di *Fraasi e incisi di un canto salutare*, gli elementi di continuità con la raccolta precedente sono notevoli: «l'impianto di poema in sezioni è sostanzialmente analogo, analoghi i motivi conduttori: la crescente opera della luce [...] la sempre più netta integrazione dell'*io* nel mutevole darsi dei fenomeni».⁵³ L'epigrafe, tratta da Dionigi Aeropagita,⁵⁴ ha suscitato l'interesse critico di molti lettori: Festa evidenzia quanto «Luzi fin dalla segnaletica preliminare, aspiri a collocare il testo poetico nel segno della contemplazione della comunicabilità dell'unico Amore»;⁵⁵ Verdino la mette in relazione con quella «sorta di principio neoplatonico che riconduce continuamente il molteplice all'uno, per cui l'avvenimento concreto è sempre ricondotto a un'origine».⁵⁶

Marchi mette in luce che l'autore «mediante lo stesso pensiero dilatato [...] ci immette nel divenire della vita, accordandosi in una

⁵¹ S. Verdino, *Introduzione*, cit., p. XLIII.

⁵² Ph. Renard, *Mario Luzi. Frammenti e totalità*, Bulzoni, Roma 1995, p. 135.

⁵³ S. Verdino, *Introduzione*, cit., p. XLIV.

⁵⁴ La citazione, tratta da *I nomi divini* di Dionigi Aeropagita, è la seguente: «Poiché da un solo amore ne abbiamo dedotti molti».

⁵⁵ G. Festa, *Il discepolo e lo scriba: i "fondamenti invisibili" della poesia di Mario Luzi*, Esd, Bologna 2013, p. 231.

⁵⁶ S. Verdino, *Introduzione*, cit., p. XLV.

sorta di presa diretta musicale, cellularmente fedelissima alle sue pulsazioni, ai suoi ritmi».⁵⁷ In qualche modo il dettato poetico consente «una composizione degli aspetti frammentari del vitale»,⁵⁸ attraverso il protrarsi di uno scrittore in veste di «auctor-scriba testimone del senso e dei segni degli avvenimenti», partecipe anch'egli della prova a cui il vivente deve sottostare.⁵⁹

Il cammino che si dispiega è orientato verso una nuova conoscenza, verso una illuminazione di un bene avuto e non ancora inteso. L'esistenza chiede all'uomo il beneficio di un'interpretazione insinuandogli, al tempo stesso, il senso della meravigliosa vertigine dell'assolutezza e dell'eternità dell'essere. «La storia umana si caratterizza dunque come un viaggio, come un perenne peregrinare compiuto non con un moto vettoriale in avanti o all'indietro, ma in profondità, al centro della coscienza e del divino».⁶⁰

«Ed è la presenza di un principio unificatore (operante a livello ontologico, e quindi anche poetico) a togliere dall' "orfanità" le cose e i nomi, poiché solo una mente sovraordinata può inscrivere i singoli accadimenti della storia in un unico processo trasformato in Evento totale».⁶¹ Va però tenuto a mente il commento di Verdino quando precisa che «il decisivo incremento di "spiritualità" non si dà assolutamente come trascendenza, e neppure come vocazione o scelta, dal momento che la stessa fede non è paradossalmente necessaria, ma è totalmente "incisa" in una generale riscossa della materia e della natura».⁶²

⁵⁷ M. Marchi, op. cit., p. 76.

⁵⁸ L. Rizzoli, G. C. Morelli, op. cit., p. 207.

⁵⁹ *Ivi*, p. 198.

⁶⁰ G. Festa, op. cit., p. 242.

⁶¹ G. Festa, op. cit., p. 240.

⁶² S. Verdino, *Introduzione*, cit., p. XLI.

L'ultima raccolta compresa nel panottico mondadoriano del 1998 è *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini*. La struttura è sensibilmente differente dalle precedenti opere: si impone un filo narrativo che conduce il dipanarsi della trama dei versi.

Si delinea la storia del pittore medievale Simone Martini, di ritorno verso la sua città natale, in una carovana di cui fanno parte anche la moglie (Giovanna), il fratello (Donato), la moglie del fratello (Giovanna) e uno studente di teologia (designato lungo l'opera con l'appellativo di Estudiant). La narrazione procede per frammenti, per lampi che conducono in avanti la scarna trama sottesa e, allo stesso tempo, affonda su temi e motivi che alimentano il tessuto poetico.

«L'agguato del *celeste* fa sì che il viaggio sia sempre tra i due piani (*terrestre* e *celeste*)»⁶³: se da un lato viene infatti seguito il procedere terreno di questa carovana nelle tappe che si dispiegano da Avignone a Siena, sembra però che ogni frammento possa essere attraversato da un più grande tempo, da un'immensità che a tratti appare più chiara, altrove sfiora appena i personaggi. Questa possibilità è schiusa ai testi da alcune premesse che il lettore acquisisce sin dall'inizio del viaggio: si tratta del viaggio d'un uomo che vive al cospetto della morte; un cammino dettato da una necessità che non viene espressa esplicitamente, nonostante un buon numero di componimenti si soffermino su di essa. Una necessità che varie spie (tra cui l'allusione dell'*exergo*) tendono a far definire *celeste*, dettata da un Altro. Nel suo percorso il pittore senese sperimenta anche un'altra importante dimensione del suo viaggio: la riflessione e il paragone del suo fare artistico. Luzi e il suo *alter ego* attraversano una Firenze in cui sono ben altre le *maniere* dell'intendere l'arte, così

⁶³ S. Verdino, *Introduzione*, cit., p. XLVIII.

entrambi ricorrono a Siena quale patria dello «stigma alto cifrato»⁶⁴ in cui «la via praticabile è una sola, una sola la cifra, la necessità e la libertà di quel sentire».⁶⁵ Il traguardo raggiunto non è l'affermarsi di una «cifra» artistica, bensì è quella *Ispezione celeste* che compare alla fine del *Viaggio*, in cui «il ricongiungimento con l'esistente e i suoi misteriosi principi è garantito».⁶⁶

b) Le raccolte estreme

Con la raccolta del 1999, *Sotto specie umana*, Luzi abbandona la vena narrativa che aveva contraddistinto la precedente raccolta ma utilizza nuovamente un *alter ego* artistico proveniente dal campo della pittura. La silloge, in premessa, viene presentata infatti come «Il diario di Lorenzo Malagugini», benché venga precisato che il «suo povero bagaglio postumo [...] ne aveva lasciato sopravvivere solo tre pagine».⁶⁷

Poche righe più in basso viene esposta l'ambizione che attraversa principalmente il testo: il voler diventare «voce della molteplicità (e simultaneità) del vivente».⁶⁸ Come scrive Verdino in un suo recente intervento, in questa raccolta «Luzi non procede ad umanizzazioni, si limita a registrare, ritmicamente, la “resa delle foglie” nei viali dei lungarni, cercando di rimuovere la “persona” di se stesso e la propria prospettiva (implicitamente e canonicamente di malinconia)».⁶⁹ Il ché «prospetta una vera e propria eminenza della

⁶⁴ M. Luzi, *Si approssima Firenze* in Id, *L'opera poetica*, cit., p. 1055.

⁶⁵ M. Marchi, op. cit., p. 83.

⁶⁶ *Ivi*, p. 85.

⁶⁷ M. Luzi, *Poesie ultime e ritrovate*, Garzanti, Milano 2014, p. 42.

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ S. Verdino, *Pratiche di congedo e questioni editoriali*, in Aa. Vv., *Mario Luzi un viaggio terrestre e celeste*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2014, p. 114.

natura rerum, dove la remissione all' "onnipresente norma" è dominante ed è il margine per ridimensionare la morte». ⁷⁰

Utili le notazioni di Bernasconi a proposito di questi versi: si tratta di «un percorso che porta a un'acquisizione di sapere sull'intero mondo vivente, sui meccanismi che regolano la natura universale»; ⁷¹ vige all'interno delle composizioni «una religiosità che identifica il sacro nell'essere umano, nel suo linguaggio, nella natura, nell'arte, nell'intero universo». ⁷² In sintonia con l'uscita del '99 anche l'ultimo volume pubblicato dall'autore fiorentino, *Dottrina dell'estremo principiante*. Si tratta di una raccolta già pronta nell'ottobre del 2003, ma che viene pubblicata l'anno successivo (pochi mesi prima della morte dell'autore) da Garzanti per distanziarlo da un libro di *Poesie ritrovate* che era stato dato alle stampe quello stesso anno. ⁷³ Queste due estreme uscite condividono «l'assenza di un andamento processuale», che ricade piuttosto nella dimensione di «un errare», entrambi «si scandiscono in parti [...] ma questa volta come modi di uno sguardo che cerca di essere il più "invaso" di mondo, nelle sue diverse stazioni d'osservatore». ⁷⁴

Inoltre si afferma in maniera inequivocabile «la centralità dell'evento, di quell' "ecco" (*ecce*), che lampeggia in una tradizione di scrittura cristiana e carica ogni evento naturale di una dimensione di annuncio e di rivelazione». ⁷⁵ Si afferma, seguendo la felice definizione di Givone, una «metafisica creaturale» in cui quello che viene affermato è «l'essere così com'è concepito a partire dal

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ S. Bernasconi, *Tra cielo e terra : la metamorfosi del sacro nella poesia e nel teatro di Mario Luzi*, Cesati, Firenze 2005, p. 132.

⁷² *Ivi*, p. 139.

⁷³ Cfr. S. Verdino, *Pratiche di congedo e questioni editoriali*, cit., p. 108.

⁷⁴ S. Verdino, *Introduzione* in M. Luzi, *Poesie ultime e ritrovate*, Garzanti 2015, p. 7.

⁷⁵ *Ivi*, p. 9.

cristianesimo, l'essere bisognoso di salvezza. Tale perché nessun fondamento lo garantisce, nessun principio d'identità lo vincola a se stesso obbligandolo a essere quel che è e non altro».⁷⁶

Dottrina, come nota Verdino, «rimuove le due precedenti finzioni e mette in campo la propria paradossale ed ossimorica identificazione, tanto bene iscritta nella fine e nel principio», inoltre «tra le maglie della predicazione dell'essere lampeggia anche una sua destrutturazione». Lo stesso critico tiene a specificare che di fronte alla «reiterata affermazione ontologica dell'ultimo Luzi» è da «riscontrare il persistere di una intima controversia, di vari scoscendimenti speculativi».⁷⁷ In tal senso vale la pena rileggere la sintesi di Givone in chiusura del suo breve intervento: «metafisica creaturale significa in Luzi mantenere la poesia all'altezza di un dramma cosmico che coinvolge uomo, mondo e Dio».⁷⁸

3. Ultimo Luzi

Nell'ultimo arco di produzione poetica l'autore si ritrova con la necessità di dover riqualificare, rinominare ciò che gli sta intorno, per poter ridire nuovamente le cose. Per farsi profeta, termine a lui molto caro,⁷⁹ è come costretto a risignificare non solo il verbo, ma tutto ciò che è nella sua visione.

Questa operazione non è naturalmente il frutto di un convincimento estemporaneo, non si intende dire infatti che si tratti di

⁷⁶ S. Givone, *Poesia e metafisica in Luzi*, in «Studi italiani», Luglio-Dicembre 2004 (n. 2), Franco Cesati editore, Cadmo, Firenze 2004, p. 16.

⁷⁷ S. Verdino, *Pratiche di congedo e questioni editoriali*, cit., p. 117.

⁷⁸ S. Givone, *Poesia e metafisica in Luzi*, in «Studi italiani», Luglio-Dicembre 2004 (n. 2), Franco Cesati editore, Cadmo, Firenze 2004, p. 19.

⁷⁹ Si ricordi tra gli altri il saggio sul discorso paolino in cui distingueva profezia e glossolalia. M. Luzi, *Glossolalia e profezia*, in Id., *La naturalezza del poeta*, Garzanti, 1995 Milano, p. 117 e seguenti.

un'operazione da riferire esclusivamente all'ultima fase poetica: dalla raccolta *Per il battesimo dei nuovi frammenti*, che apre la grande sezione *Fraasi nella luce nascente*, tutto il portato del percorso precedente va a rifluire verso degli esiti poetici, qui chiamati 'visione' per riferirsi sia al panorama che dischiudono i versi, sia alla concezione del mondo che vi sta al fondo, del tutto originali e organici.

Luzi scrivendo a proposito delle opere dell'ultima fase appartenenti all'amico Venturino Venturi si pronunciò in tal modo: «un artista al momento della sua maturità non ha da dare retta a nessuno se non al suo percorso»⁸⁰. E, riferendosi alla propria ultima stagione poetica:

Essa è la discesa nella realtà e nella condizione caotica dell'uomo e del mondo per arrivare a percepire, e possibilmente a *battezzare*, cioè nominare e consacrare, quell'imprendibile che nasce dall'assenza di comunicazione, dalla solitudine e dal caos in cui l'uomo è lasciato.⁸¹

E in un'altra intervista:

Vivo una condizione di meraviglia e di attesa, non più relativa a me come individuo, ma al mondo come manifestazione totale. Ecco la differenza! Ciò che lì [nelle raccolte precedenti] si afferma in senso esistenziale ed etico si è trasformato in un'attitudine più contemplativa, distanziata, ma anche più animata, direi, dalla partecipazione totale del mio essere a ogni aspetto del mondo e dell'universo.⁸²

⁸⁰ M. Luzi, *Con gli uomini e con gli angeli* testo del volume V. Venturi, *Sulle tracce di Dante*, Pananti, Firenze 1984.

⁸¹ A. Murdocca, *Conversazione : interviste 1953-1998 / Mario Luzi*, Cadmo, Fiesole 1999, p. 60.

⁸² G. Tabanelli, *op.cit.*, p. 280.

In questa parte della produzione luziana si fa presente una ferma intenzione di risignificare l'esistente, restituire al lettore una concezione creaturale che gli faccia rammentare di essere 'creatura tra le creature', una *naturalezza*.

c) Le parole e le cose: il fare poetico

La stessa tensione lo muoveva ad intervenire con numerosi scritti saggistici e teorici per ribadire l'importanza in ambito poetico di portare la Parola al livello della Cosa.⁸³ Conducendo il discorso poetico ad una condizione 'agonica' della parola:

Sì, "agone" in greco significa "riunione", "luogo di riunione", "contesa". La parola ha quindi anche il significato di combattimento. L'agonia è la condizione di angoscia che precede la morte, ma è anche lotta tra vita e morte. E mi vengono in mente le parole del Vangelo: "Se il seme non muore non porta frutto". Ma, comunque, è lotta, lotta per la vita, combattimento.⁸⁴

Questi sono i puntelli che fissava per poter legittimare la sua visione: il suo modo di affrontare il tema dell'indicibilità della parola poetica (su cui sostava la gran parte dell'ambiente culturale italiano) e, dal di dentro della sua concezione, volgere quell'indicibilità alla tensione che deve avere la parola poetica per significare la cosa.

E ancor di più sostenendo la dimensione 'passiva' del fare poetico. Il poeta che non costruisce, non mescola al laboratorio diversi tessuti o composti alchemici, ma si limita a restituire le parole vive

⁸³ «Quando la parola effettivamente trova e ritrova questa immedesimazione con la cosa, questa identificazione; e non è una cifra, o un segno convenzionale, ma è finalmente la Parola, che significa la Cosa, che veramente significa e che veramente la fa anche nascere, la fa nascere dal pensiero. Oppure esiste solo il nome, ma allora il nome non ha più poteri nominativi, ma ha solo un potere convenzionale». Cfr. M. Luzi, *Conversazioni. Interviste 1953-98*, a c. di A.M. Murdocca, Cadmo, Fiesole 1999. Adesso in M. Luzi, *L'opera poetica*, cit., p. 1737.

⁸⁴ G. Tabanelli, op. cit., p. 278.

che la realtà gli mostra. Memorabile l'espressione stampata già negli anni '50, in *Naturalezza del poeta*: «la voce del vero poeta dà sempre l'impressione d'una voce perpetua che ricomincia miracolosamente a parlare in quel punto».⁸⁵

E se il poeta non è altro che una voce perpetua che ricomincia, va ricordato quell'accendersi delle pagine teoriche nel pieno degli anni Ottanta, quando in *Verso Ragusa* sosteneva la paradossale 'passività' della parola poetica:

Arriva il momento in cui quella soggettività energica [dell'io poeta]... non desidera nulla più che d'essere ricevuta, bevuta, mangiata dagli uomini ai quali ha parlato dalla sua differenza. Quella soggettività aspira profondamente a scomparire nella moltitudine delle cose e delle creature e nella moltiplicazione dei destinatari del suo messaggio. Meno astrattamente, il poeta nella parte più segreta del suo desiderio tende a non essere più niente se non ciò che di lui è passato o passerà negli altri come sostanza umana, grazia, canto. Allora la condizione dell'essere e dell'avere sembra appena preliminare a questa nuova che si delinea dell'essere avuti.⁸⁶

Si tratta di un ritorno della poesia a una condizione 'naturale' e l'intento è complessivo, come se si fosse arrivati, dopo aver modificato nei decenni un palazzo per piccoli o significativi aggiustamenti, alla decisione di ridisegnarne l'impianto per poter creare un nuovo edificio, destinato sì ad essere abitato ma in modo palesemente diverso. Due colonne portanti di questo edificio, che acquisiscono una certa consistenza nel succedersi delle raccolte, sono certamente la concezione del tempo e quella dell'Essere.

⁸⁵ M. Luzi, *Naturalezza del poeta*, cit., p. 79.

⁸⁶ M. Luzi, *Naturalezza del poeta*, cit., p. 306.

d) *Il tempo*

Per affrontare il tema del tempo va presa in considerazione la sequenza delle sillogi, infatti in ciascuna stagione poetica Luzi aggiunge tasselli importanti e imponenti. Il lavoro della critica è tale che abbiamo solo da ripetere gli argomenti di Quiriconi quando pone in rilievo la presenza di Eliot già nelle *Primizie del Deserto*, o di Piccini quando insiste sulla «direzione poematica espansa»⁸⁷ che si esprime dai *Fondamenti invisibili* in avanti.

Sulla concezione del tempo bisogna ripartire dalle origini, perché già in *La barca* la tensione all'oltretempo non manca, come scrive Verdino la «volontà di piena integrazione del piano fisico con quello metafisico»⁸⁸, questa tensione percorre tutta la produzione. Si tenga conto di quanta rilevanza possa aver avuto nel contesto ermetico fiorentino un saggio quale *Letteratura come vita*, in cui si propone di distanziarsi dal *tempo minore* in vista di un tempo connotato dalla realtà dello spirito. E non è certo un mistero di come Luzi partecipasse di questa temperie culturale, tanto da riferirsi al precedente volume di du Bos come «un libro di riferimento»⁸⁹.

Con i rivolgimenti politici e bellici del secondo dopoguerra si intensifica il rapporto con Eliot, e in esso il rapporto con il tema del tempo. Negli anni Cinquanta si nota nella poesia luziana un affermarsi progressivo di una misura ultratemporale che investe ciascun particolare vissuto. Già in *Primizie del deserto*, ma soprattutto in

⁸⁷ D. Piccini, *La stagione paradisiaca di Luzi : lingua e strategie espressive*, in Aa. Vv., *Mario Luzi oggi: letture critiche a confronto*, Interlinea, Novara 2008, p. 117.

⁸⁸ S. Verdino, *Introduzione*, cit., p. XIV.

⁸⁹ Cfr. M.Luzi - G.Tabanelli, *op. cit.*, pag. 34: «Nel 1943 pubblicai la traduzione del noto saggio di Charles du Bos *Vita e letteratura, un libro di riferimento per tutti noi*, che leggemo in edizione originale, e a partire dal quale Bo, su incoraggiamento di Bargellini, scrisse il famoso saggio *Letteratura come vita*».

Onore del vero si attua come una incalzante ricerca che mira a ritrovare in ciascun evento vissuto, anche feriale, la dimensione che lo sorpassa. Ovviamente il tema della morte si incrocia e coincide in alcuni componimenti con questa tensione temporale, va ricordato in tal senso *LAS ANIMAS*, la poesia su cui si soffermò anche Pasolini.⁹⁰

Nel 1963 compare *Nel magma*, che su molti piani introduce novità del fare poetico: la riflessione sul piano temporale si affina, si acumina, per usare un termine caro a Luzi. I componimenti sono spesso brevi incontri tra l'io *agens* e interlocutori in cui si gioca tutto nella durata di un dialogo, dove a volte si rimane sospesi in un enigma o in una sentenza, nel «viso disfatto»⁹¹, negli «occhi vizzi»⁹² o in una «voce rauca»⁹³. Il tempo si fa breve e viene investito della carica ultratemporale che era cresciuta con il susseguirsi delle precedenti sillogi. Altro scarto notevole avviene con la comparsa di *Su fondamenti invisibili*, dirà a distanza di vent'anni Luzi che in questa raccolta:

La visione non è solo orizzontale del mio tempo personale, ma è una contemplazione più generale del tempo, della stagione dell'uomo. Appaiono quindi anche le figure che emergono dal vortice contemporaneo e antico o anche immaginario, proprio perché la nozione della nostra presenza nel mondo ci viene non solo dall'immediato, ma anche dai retaggi del passato. Quindi, se prima avevo agito orizzontalmente, da allora mi muovevo anche verticalmente, per così dire. Nella raccolta sentivo un tentativo di abbracciare il tempo e le vicissitudini umane in espressioni

⁹⁰ La prima comparsa della poesia *Las animas*, vero e proprio cardine della raccolta *Onore del vero*, ha luogo in «Officina», I, 4, dicembre 1955, p. 138. Si cita la lettera inviata da Pasolini a Luzi, proprio in seguito a tale pubblicazione, oggi presente in S. Verdino, *Apparato critico* in M. Luzi, *L'opera poetica*, cit., p. 1477.

⁹¹ *Tra notte e giorno*, v. 36, M. Luzi, *L'opera poetica*, cit., p. 327.

⁹² *Presso il Bisenzio*, v.9, M. Luzi, *L'opera poetica*, cit., p. 317.

⁹³ *Nel caffè*, v. 17, M. Luzi, *L'opera poetica*, cit., p. 322.

sintomatiche che potessero dire qualcosa di tutto o farlo balenare. Il poema è questo: la successione del molteplice nei suoi aspetti.⁹⁴

Lo scarto che ravvisa Luzi è in sostanza un ampliamento, dal tempo personale a quello che potremmo definire ‘tempo dell’uomo’, inteso come la collettività di una società che attraversa un dato periodo storico e una data temperie culturale. C’è anche da rilevare, inoltre, una forte tensione al tempo che valica le misure umane, che in questa dichiarazione è indicato attraverso i termini del muoversi «anche verticalmente». E già in questa raccolta si radica bene la concezione della contemporaneità dei tempi che si può andare a riscontrare in Agostino. D’altro canto in una dichiarazione Luzi rammenta come proprio la rilettura del X e dell’XI capitolo delle *Confessioni* risalga al tempo di *Primizie del deserto*.⁹⁵ Vale la pena riportare questo brano del vescovo di Ippona, perché lì si trova proprio la contemporaneità del passato, del presente e del futuro, in un presente che guarda l’eternità.

Né propriamente si può dire che i tempi sono tre: passato, presente e futuro; forse sarebbe meglio dire che i tempi sono: il presente del passato; il presente del presente; il presente del futuro. Ed essi sono nell’anima; altrove non li vedo. Il presente del passato è la memoria, il presente del presente è l’intuito; il presente del futuro è l’attesa.⁹⁶

Questa visione agostiniana del tempo, se si espone palesemente nella produzione poetica all’altezza di *Primizie del deserto*, si amplifica nell’ultima fase. La compresenza di memorie e accadimenti recenti e

⁹⁴ G. Tabanelli, *op. cit.*, p. 149.

⁹⁵ *Ivi*, p. 73.

⁹⁶ Agostino, *Confessiones*, Libro X, Capitolo XX, a c. di M. Capodicasa, Edizione Paoline, Roma 1951, pp. 470-1.

futuri, la dimensione del viaggio in cui risulta spesso indecifrabile il senso e la meta ultima, l'assoluto rilievo che viene conferito all'accadere di un evento. Questi brevi cenni esplicitano come non sia soltanto una riconsiderazione del fattore temporale, poiché a venire chiamata in causa non può che essere la concezione dell'Essere.

e) *L'Essere in divenire e la testimonianza del poeta*

Più si va avanti in questo percorso che dall'inferno del *Magma* tende a un'ascesa, più si dispiega la concezione di un Essere ben lontano dalla staticità di un motore immoto, ma in continuo divenire e che nel suo divenire si manifesta. Attraverso i lampeggiamenti e le epifanie di esso le poesie progressivamente ci restituiscono il mondo in cui viviamo investito da una forza «travolgente». Ben rende questo recente brano di Langella:

Luzi, se possiamo esprimerci così, per suggestione, mette d'accordo Eraclito e Parmenide. L'essere, "causa prima" e motore "del mondo", abita, sia pur ancora nascosto, nel divenire, permeandolo della propria legge e della propria energia. [...] Da sempre tutto il cosmo, e le vite che nel tempo e nello spazio lo hanno popolato e continueranno a popolarlo, stanno facendo ritorno all'essere da cui hanno tratto origine. Di conseguenza, il divenire non è la negazione dell'essere, ma solo il suo volto cangiante, la sua veste provvisoria. La storia dell'evoluzione non è altro che il lento ma progressivo e inarrestabile "venire in luce" dell' "occulta parte" che ogni creatura, dalla pietra inanimata allo spirito umano, si porta dentro, codice genetico e insieme destino escatologico,

misterioso retaggio di un piano e di una promessa infallibili, perché garantiti da Dio stesso.⁹⁷

Di fronte a tale «progressivo e inarrestabile» divenire sorge la necessità dello «scriba» che riporti il manifestarsi dell'Essere. E nella «rivoluzione copernicana» di *Nel magma* per stare alle parole di Quiriconi, riprese da Verdino,⁹⁸ emerge con evidenza la figura del poeta come testimone di ciò che accade, benché per la comparsa del termine «scriba» bisogna attendere la raccolta del 1972 *Su Fondamenti invisibili*, le occorrenze sono due ma si intuisce subito quanta rilevanza potrà ricoprire questo termine nel corso dell'incedere fluviale della poesia dell'autore toscano.

Un brano del recente volume di Vitale ben descrive le funzione che riveste lo scriba nel suo ricomparire all'interno delle raccolte che seguono i *Fondamenti*: «può impersonare vari “ruoli”: lo *scriptor*, il *notaro dell'accaduto*, il *cronista*, il *moderno reporter*, per poi scoprire che è l'*auctor*, o meglio l'*autore* – con il quale il poeta s'identifica – è chiaro che non può limitarsi a registrare i fatti, gli avvenimenti nel

⁹⁷ G. Langella, *Ricognizioni, ipotesi, epifanie*, in Mario Luzi, *Un viaggio terrestre e celeste*, cit., p. 85. A proposito del commento di Langella, si noti quanto sia rilevante nella riflessione luziana la presenza di Teilhard de Chardin e, prima ancora, di Agostino. Nella riflessione dell'Ipponate si riscontra, infatti, per la prima volta nella storia del pensiero, questa «conciliazione tra Eraclito e Parmenide», basata sulla presa d'atto, non solo esistenziale ma anche teoretica, dell'Incarnazione. Si legga a questo proposito il contributo di un acuto interprete di Agostino quale Erich Przywara in *Analogia entis*: «la sfera della mobilità/mutabilità esiste in virtù di colui che l'ha generata, perciò *essa è*, ma non *in sé* bensì *in lui*; essa è un nulla in forza di se stessa, ma *essa non è in forza di se stessa*». Cfr. Przywara, *Analogia entis*, tr. it. di Paolo Volonté, Vita e pensiero, Milano 1995 e Agostino, *Commento al Vangelo di Giovanni*, 19, 12. Si riscontra in Luzi un passaggio dalla registrazione della motilità della realtà, alla comprensione che questa motilità dipende da un essere che la vivifica, alla scoperta che questo essere è un tu divino-incarnato; quasi un viaggio del pensiero che passa per le filosofie orientali per approdare a Teilhard de Chardin e ad Agostino.

⁹⁸ S. Verdino, *Introduzione*, in M. Luzi, *L'opera poetica*, Mondadori, Milano 1998, p. XXX.

libro del mondo, come uno *scrivano*, ma deve “interpretarli” e “cantarli” con i suoi versi». ⁹⁹

Uno scriba che sconta la pena, nel momento in cui rinviene la scoperta, uno scriba che paga in prima persona. Si tenga in considerazione il componimento posto ad *incipit* di *Frasi e incisi per un canto salutare*, dal titolo *AUCTOR*, in cui la scrittura viene presentata come il «debito col mondo», il «compito» che lo scrittore deve adempiere per sé e «per altri, ancora/ più inesperti». Un compito, quello di scrivere, di restituire in parola, che non deve considerarsi «mai detto/ in pieno e compiutamente». ¹⁰⁰ E d’altro canto un compito che è anche una «prova» e un «martirio», su questo si torni con la mente a *Scrivo, lui*. ¹⁰¹ Torniamo a consultare un brano di Vitale: «lo “scriba-autore” ritiene che appartengano a *lui* che *scrive* la *prova* e il *martirio*, probabilmente perché “è questa la creazione” di “lui che scrive”, così da rievocare il *potere creante* della parola poetica». ¹⁰²

Rogante d’altro canto permette di accedere ad un ulteriore tornante del fluire dei versi luziani: «nella sua umile attesa lo *scriba* può assistere all’irrompere di radiose epifanie del Divino. Allora, spinto dalla profezia [...] egli riconosce l’evento e lo annota. È il momento della grazia: il dono, la *charis*. È il frangente “raro” in cui “la poesia distrugge la lettera per espandere lo spirito”». ¹⁰³ Con le parole di Mattesini potremmo dire che all’altezza di *Frasi e incisi* «lo scriba, da notaio attento implacabile [...] si erige a cantore di un

⁹⁹ R. Vitale, *Il tessuto dei legami poetici*, SEF, Firenze 2015, p. 60. Il corsivo è dell’autore.

¹⁰⁰ M. Luzi, *L’opera poetica*, cit., p. 711.

¹⁰¹ *Ivi*, p. 936.

¹⁰² R. Vitale, *Il tessuto dei legami poetici*, SEF, Firenze 2015, p. 58.

¹⁰³ Rogante, *La frontiera della parola*, Edizioni Studium, Roma 2003, p. 69.

disteso, spiegato inno liturgico»¹⁰⁴. Al pari dello scriba non può non venir chiamata in causa la parola poetica e il suo portato: la tensione della parola alla cosa, certo, ma anche il concepire la poesia come un avvenimento non riconducibile ai fattori che l'hanno generata e accrescente la realtà.

Il linguaggio della poesia si distingue da quello di qualunque altra disciplina; infatti non si limita a enucleare, a definire, ma genera qualcosa che è nuovo anche per colui che si rileggerà, in quanto autore, eventualmente dopo: in qualche misura è una rivelazione... È accaduto a molti scrittori: il senso profondo dell'operazione artistica non è dominato dalla autorità e dalla volontà dell'autore fino in fondo. Non si esaurisce il potere della poesia quando è stato esaurito il compito che il poeta provvisoriamente gli ha affidato, di tradurre un suo pensiero, un suo stato; la poesia continua a lavorare a seconda del potenziale del linguaggio che in lei è racchiuso.¹⁰⁵

f) *Poesia e cristianesimo*

Questo ristrutturare dalle fondamenta il fare poetico ha una corrispondenza anche in una precisa modalità di vivere il proprio cristianesimo, che si va sempre più approfondendo nella parabola vitale di Mario Luzi.

C'è la riscoperta di Paolo, apostolo delle genti, anche alla luce di una certa affinità percepita dal poeta tra il proprio contesto culturale e quello precedente di duemila anni:

¹⁰⁴ F. Mottesini, *Luzi salutare*, in Id., *Ricerca poetica e memoria religiosa*, Modena, Mucchi, 1991, p. 37

¹⁰⁵ M. Luzi, *Le parole agoniche della poesia* in *Naturalezza del poeta*, cit., p. 303.

Il senso dell' "agonia" in cui si sviluppano l'azione e la parola paolina si ripresentò quasi a nudo in quel crollo di valori e di istituti esteriori e interiori, in quel discrimine malcerto tra sopravvivenze inservibili e perfino nefaste e novità ancora indecifrabili in mezzo ai quali ha brancolato a lungo – e più nevroticamente nei nostri decenni – il nostro secolo, e continua a farlo nei nostri giorni per quanto sembri placato dalla sua stessa stanchezza.¹⁰⁶

Parlando di cristianesimo agonico e di ripresa di San Paolo, si deve prendere in considerazione il rapporto di Luzi con il gesuita francese Teilhard de Chardin. Anche in questo caso non si tratta di una scoperta dell'ultimo Luzi, la scrittura e la meditazione del teologo arriva a conoscenza del poeta sin dalla fine degli anni Quaranta e prende piede nei versi col succedersi delle sillogi. È interessante come Luzi riconosca nella teologia teilhardiana una coincidenza con il percorso che stava facendo in quegli anni: in primo luogo nel «considerare la storia del mondo [...] il luogo dove si manifesta il sacro, il divino».¹⁰⁷ Ma vale la pena tornare sulle parole di Langella perché ben individua il centro dell'interesse luziano circa gli studi del teologo gesuita: si tratta dell'«idea del progressivo convergere delle molteplici esistenze e dell'espansione crescente della noosfera, fino a quello che il paleontologo gesuita chiamava "punto Omega", alla fine dei tempi in cui tutto si unirà e si riverserà in Cristo»¹⁰⁸.

Così come all'interno della poesia luziana anche in questa sede ci si trova continuamente a dover salire e scendere di livello,

¹⁰⁶ M. Luzi, *Sul discorso paolino* in *Su "La Parola di Dio"*, Metteliana 2010, p. 139. Si tenga anche in considerazione il seguente brano di Mazzanti: «Luzi si accosta al Cristo e, con la sensibilità di san Paolo rimeditato da Teilhard de Chardin e con lo sguardo contemplativo della Tradizione Ortodossa Orientale (grazie a Dostoevskij, Soloviev, Berdiaev, Florenskij, Clement), Lo avverte e Lo esperisce come Colui che totalizza, "ricapitola" ogni cosa attirandola a sé» in G. Mazzanti, *Dalla metamorfosi alla trasmutazione*, Bulzoni, Roma 1993, p. 124.

¹⁰⁷ G. Tabanelli, *op. cit.*, p. 125.

¹⁰⁸ G. Langella, *Ricognizioni, ipotesi, epifanie*, cit., p. 88.

cambiando prospettiva, se si vuol restituire quella consonanza, o per meglio dire consustanzialità, tra umano e divino: bisogna infatti tornare a guardare gli esiti poetici. Ed in particolare quella predilezione verso le creature e il loro esistere, che sorge e trova il suo culmine nell'ultima sezione del Meridiano, intitolata *Fraasi nella luce nascente*.

g) *Naturalezza*

Naturalezza è un termine caro a Luzi già da metà Novecento, si rammenti che il saggio nel cui titolo compare questa parola risale al 1951. Però a quell'altezza, ancora, il termine era riferito ad un'appartenenza del tutto peculiare del poeta ad uno stato di natura preordinato. Questo termine assume una valenza ben più evidente nel tessuto poetico luziano dagli anni Ottanta in avanti. Manigrasso, facendo riferimento a sezioni di raccolte come *Dal grande codice* (in *Per il Battesimo dei nostri frammenti*), *Il corso dei fiumi* (in *Fraasi e incisi di un canto salutare*), *Animalia* e *Per Natura* (in *Dottrina dell'estremo principiante*), giustamente individua come «il tema naturale [...] diviene il decisivo punto di riferimento dell'immaginario luziano».¹⁰⁹ Non a caso i due volumi cardine di interventi teorici di questa stagione si intitolano rispettivamente *Naturalezza del poeta* e *Discorso naturale*.

Tornando al saggio di Langella, una caratteristica fondamentale «della tarda lirica luziana [è] l'immedesimazione, anche morfologica, col mondo naturale, sancita dalla scrittura in prima persona, per cui il poeta, all'occorrenza, diventa, ad esempio, fiume o seme o ape. Tutti

¹⁰⁹ L. Manigrasso, *Il crollo del discorso. La liberazione dalla forma nella Dottrina dell'estremo principiante*, in «Nuova corrente», n. 120, Tilgher, Genova 2007, p. 314.

gli esseri, infatti, viventi o inanimati, in quanto opere uscite da una sola mente creatrice, partecipano di un unico destino, stanno dentro la medesima verità»¹¹⁰.

«Celebrazioni incantate della naturalità», come li definisce Marchi, «che sono studi meticolosi, scientifici [...] di verità istantanti[...]». E aggiunge: «così per via di immagini irresistibili la poesia di Luzi non commemora l'uomo: lo richiama a se stesso e alle sue funzioni, lo spinge soprattutto, per via naturale, a ritrovare il contrassegno specifico della sua appartenenza a una vicenda, a una parola»;¹¹¹ e di seguito il critico fiorentino cita l'epigrafe del vangelo di Giovanni anteposto a *Per il battesimo dei nostri frammenti*.

All'altezza di *Fraasi e incisi di un canto salutare* Marchi scrive di una «rilevazione dei segni così partecipe che la prossemica risurrezionale svara di voce, ribadendo l'appartenenza a “una sola universale sostanza” di creazione naturale, [...] di opera asseverante l'unica verità fondamentale di una vita che nasce e rinasce perennemente».¹¹² E questo movimento deduttivo, che trova la sua prima fonte nell'esergo di Dionigi Aeropagita anteposta a *Fraasi e incisi*, induce Rizzoli e Morelli ad instaurare un felice parallelo secondo cui se «le poesie di *Su fondamenti invisibili* rappresentano il palesarsi di una realtà metamorfica e composita che racchiude dei barlumi di eternità, il canto salutare di *Fraasi e incisi* è proprio il fondamento reso visibile al di là della frammentarietà che pure caratterizza l'esistenza».¹¹³

¹¹⁰ G. Langella, *Ricognizioni, ipotesi, epifanie*, cit., p. 82.

¹¹¹ M. Marchi, *Invito alla lettura di Mario Luzi*, Mursia, Milano 1998, p. 71.

¹¹² *Ivi*, pp. 79-80.

¹¹³ L. Rizzoli – G. C. Morelli, *Mario Luzi*, cit., p. 207.

In un contesto in cui, come scrive Rogante, «avviene il significativo passaggio dalla ontologia della parola [...] alla crisi della parola per cui essa riproduce le immagini e i volti del reale, nella sua strenua mobilità e molteplicità, e nella lacunosa e mai totalmente autentica interpretazione», Luzi avvia un'operazione sul linguaggio per cui esso «si carica di un valore di testimonianza esistenziale, diviene un deposito di accadimenti particolari la cui registrazione prepara e accresce un evento di conoscenza più integrale».¹¹⁴ Anzi Festa aggiunge: «in forza di un'ipotesi formulata *e contrario*, è forse questa parola lacunosa e interrotta la più confacente a raccogliere i resti di un messaggio che percorre le epoche, ad annunciare un “immemorabile evangelio”».¹¹⁵

¹¹⁴ G. Rogante, *La poesia di Mario Luzi dal canto al frammento*, cit., p. 380.

¹¹⁵ G. Festa, *Il discepolo e lo scriba: i “fondamenti invisibili” della poesia di Mario Luzi*, ESD, Bologna 2013, p. 211.

II Capitolo: Indagine semantica di sei lemmi

Perché le parole di un poeta sono pozzi
che conducono nella parte più profonda
della miniera.

Leo Spitzer, *Il «récit de Thèraméne»*¹¹⁶

1. Ragioni di alcune scelte lessicali

Si è scelto di iniziare il secondo capitolo con questa citazione del critico austriaco Leo Spitzer perché ben comunica il senso dello spoglio lessicale e semantico che ci si appresta a presentare. Rimane ancora oggi proficuo seguire questa prospettiva in cui si cerca «di comprendere l'insieme di un processo artistico partendo da un fenomeno particolare»,¹¹⁷ un criterio che permette di individuare nel «particolare linguistico [...] il senso spirituale o simbolico in seno all'opera d'arte».¹¹⁸

Si fa riferimento a questo 'nume tutelare' della critica stilistica novecentesca con la consapevolezza della profondità dei suoi studi e custodendo il suo paradigma critico come orizzonte della presente ricerca. Inoltre questo studio vuole raccogliere tra le eredità del critico anche l'umiltà di chi, a fronte di talune obiezioni sul piano

¹¹⁶ L. Spitzer, *Il «récit de Thèraméne»*, in Id., *Critica stilistica e semantica storica*, tr. it. di Maria Luisa Spaziani, Laterza, Bari 1979, p. 189.

¹¹⁷ *Ivi*, p. 146.

¹¹⁸ *Ivi*, p. 40.

teorico, era disposto a sottolineare il valore filologico dei propri studi che lo conduceva a scrivere nella conclusione del suo studio sull'*arte della «transizione» in Lafontaine*: «a me preme preparare anzitutto nuovo materiale documentario da mettere a disposizione delle future indagini».¹¹⁹

Nell'osservare il fluire dei versi luziani, è emerso come alcune parole vengano risemantizzate nel succedersi delle raccolte: come inizino ad accogliere alcune accezioni che prima non contemplavano, ricorrano in contesti inusuali, acquisiscano rilievo o facciano la propria comparsa solo a partire da una determinata raccolta per poi diventare punti di riferimento.

Questa osservazione ha mosso il presente studio all'inseguimento di alcune parole, quelle che si è ritenuto potessero custodire elementi più interessanti al fine di una ricomposizione della visione poetica. È stato possibile effettuare questo tipo di lavoro in virtù delle concordanze già realizzate da Stefano Sarcletti all'inizio degli anni '90 e agli strumenti informatici oggi a nostra disposizione.

a) Umiltà e uomo

Una delle caratteristiche più vistose dell'ultimo arco della produzione poetica luziana è certamente la concezione profondamente creaturale che emerge dalla gran parte dei componimenti. Peraltro, si tratta di uno dei punti che più frequentemente viene messo a tema dai pronunciamenti critici del poeta. Già nel 1974 in un'intervista rilasciata a Toscani esprimeva il suo intendimento in questi termini:

L'universo è più grande dell'uomo, del poeta; il disegno dell'universo li comprende ma non è fatto esclusivamente per loro

¹¹⁹ *Ivi*, p. 146.

e il poeta che segnatamente vuol essere testimone dell'universo, pecca d'orgoglio, è mortificato, si sente perdente, escuso. Dove sta la chiave (quella chiave che nemmeno le rivoluzioni hanno potuto possedere)? Nella consapevolezza che l'uomo deve crescere in umiltà – ciò che non ha imparato ancora – convincendosi che nell'universo egli sta al pari di molte altre cose. Diversamente tutto sembrerà rivolgersi solo su se stesso, rivoltarsi su se stesso, non sfondare la porta, non costituirsi né in dialogo, né in possibile carità. È una questione d'ordine epistemologico: o si rompe questo schema che oppone il mondo all'uomo (schema dialettico post-umanistico, idealista), che oppone il poeta al mondo come due entità impenetrabili; o non vedo l'eventualità d'una parola nuova.¹²⁰

La chiave indicata da Luzi è quindi «l'umiltà» sia sul piano poetico che del pensiero. Egli insiste, sempre negli anni Settanta, in uno scritto in cui mette a tema la centralità della poesia leopardiana nella tradizione poetica come poesia di pensiero, cioè capace di condurre una «necessaria rifondazione»:

Consunta l'autorità degli istituti, magari rimpianti ma indifendibili, della gloriosa cultura, erosa la forza delle filosofie in auge e perente, non è una dottrina vincente contrapposta che può prendere il posto lasciato vuoto; ma il riacquisto di un primario e nudo filosofare che riconduca ogni quesito a quello fondamentale, vale a dire al paragone dell'uomo con la natura umana e con la natura universale.¹²¹

Queste due citazioni permettono di intuire l'importanza della concezione creaturale agli occhi del poeta fiorentino; se ci fosse

¹²⁰ G. Toscani, *Quesiti a Mario Luzi*, «Il ragguaglio letterario», marzo 1974, in M. Luzi, *Conversazione. Interviste 1953-1998*, a cura di A. M. Murdocca, Fiesole, Cadmo, 1999, p. 52.

¹²¹ M. Luzi, *Nella poesia e nel pensiero una necessaria rifondazione*, in *Naturalezza del poeta*, Garzanti, Milano 1994, pp. 226-7.

bisogno di un sigillo che esplicitasse la centralità di questa parola agli occhi di Luzi basterebbe citare le parole scelte da lui stesso per l'introduzione ad un volume pubblicato postumo nel 2007 da Garzanti e significativamente intitolato *Autoritratto: scritti scelti dall'Autore con versi inediti*:

Del mondo, della vita che da sempre in te hanno premuto perché tu le esprimessi, per essere detti e comunicati ai tuoi fratelli. Che cosa è rimasto delle tue molte pagine? Ripeto: un sentimento di sconforto interrotto e alternato da una conquista dell'anima e della conoscenza: che la piccolezza consentita all'uomo rispetto alla grandezza impensabile della vita sia sentita misericordiosamente e accettata con umiltà. L'umiltà è forse la sommità della nostra conoscenza.¹²²

L'umiltà, quindi, è un termine cardine nella ricerca luziana, che, tra l'altro, richiama da vicino il sentiero di un altro poeta, Carlo Betocchi. Non a caso quest'ultimo viene chiamato in causa in un'intervista in cui si sta proprio trattando di questi temi:

Nel dar voce alla molteplicità cerco anch'io di elevare le creature tutte al livello umano. Betocchi ha parlato attraverso la cognizione delle cose: per lui la quotidianità reale del vivente è superiore perfino all'ambizione, al sogno, all'assolutezza che i poeti del romanticismo avevano perseguito. Il testimone, il poeta, è equiparato a tutto il resto, annullato nella vita delle altre cose. Anch'io mi sento richiamato a questa naturalezza, a una parificazione con il vivente, e infatti nel libro [*Sotto specie umana*] dico "universa fraternità".¹²³

¹²² M. Luzi, *Prefazione* in Id., *Autoritratto*, Garzanti, Milano 2007, p. 12.

¹²³ M. Luzi - G. Tabanelli, *Il lungo viaggio nel Novecento*, Marsilio, Venezia 2014, p.

Proprio a partire da questa centralità si è scelto di seguire il percorso del termine «umiltà» all'interno della produzione poetica luziana, ed in particolar modo nell'ultima fase, ovvero a partire dagli anni Ottanta. All'interno di questa indagine non può mancare ovviamente il riferimento al rapporto tra Betocchi e Luzi. Dallo spoglio della parola più vicina, anche in senso etimologico alla precedente si è riscontrato particolarmente interessante studiare i contesti di occorrenza del termine «uomo» all'interno dell'ultima produzione poetica luziana. Essendo ovviamente un lemma che più frequentemente rientra nel dettato poetico, si è data maggiore attenzione ad alcuni contesti ricorrenti che si è riconosciuto essere significativi.

b) Mente ed Evento

Se la prima coppia di parole prende in considerazione la specola da cui l'io poetico non può che condurre la propria osservazione, la seconda coppia di parole si è pensata come ponte tra il soggetto pensante e la realtà che lo circonda. Il termine «mente» è stato preso in considerazione al fine di esaminare l'approccio alla realtà circostante che emerge dal dettato poetico. Seguendo le occorrenze risulta immediato ravvisare i movimenti e le differenti aggettivazioni che di raccolta in raccolta vengono date a questo termine e quindi la risemantizzazione a cui è soggetto. Ciò non può ovviamente far caso a sé senza essere collegato alla prima coppia di parole indagate, ma rispetto a quei termini «mente» apre la possibilità di considerare il piano metafisico ancora più frontalmente. Pensando in particolar

modo alle ultime raccolte è molto interessante l'intervista rilasciata a Tabanelli:

Il nostro sguardo sul mondo ha il limite della condizione umana e delle facoltà fisiche. Probabilmente ne esiste uno con una più alta intelligenza e comprensione, non soggetto ai nostri limiti e io ne divento in qualche modo voce, o meglio tendo a rendermi voce di questa molteplicità.

Diventare voce del molteplice significa prima di tutto adeguare la mente al molteplice, al «simultaneo», rimanendo ai termini della pagina introduttiva a *Sotto specie umana*; ma questo atteggiamento della mente è il punto d'apertura anche verso la trascendenza. Dalla stessa intervista:

Il vivente è sempre epifanico, si manifesta e si rappresenta nella sua sacralità e insegna armonicamente: è la melodia del creato che insegna, che è scuola, continua, incessante. Occorrono occhi e orecchi per vederla e ascoltarla. La creazione parla attraverso il vivente e noi catturiamo la sua armonia sensorialmente e con il pensiero, con la riflessione. La natura è canto, inno, lingua stessa del sacro.¹²⁴

A fronte dell'atteggiamento del pensiero si ritiene opportuno accostare il manifestarsi del vivente, che per Prete «nella poesia di Luzi è come sorpreso nell'atto stesso dell'apparire, ed è come se nella forma dell'apparire, il primo riverbero a mostrarsi sia il tempo».¹²⁵ Il tempo è da sempre un tema caro a Luzi e di esso ciò che si mette in

¹²⁴ M. Luzi - G. Tabanelli, *Il lungo viaggio nel Novecento*, cit., p. 309.

¹²⁵ A. Prete, *Luzi o il respiro del visibile* in *Mario Luzi: un viaggio terrestre e celeste*, p.

rilievo è la «sua parte in luce»:¹²⁶ l'evento. Si riprenda a leggere le parole del poeta:

Questo scrivere da dentro il mondo, dentro gli eventi del mondo è possibile non da soli. In un certo senso si tratta di umiltà, di essere vicino ai fondamenti elementari dell'essere. E allora il mondo, sgombrato da questo intellettualismo che imprigiona anche pensatori cristiani, da questa presunzione diabolica, da questo delirio di onnipotenza, da questo inganno filosofico intuito con drammaticità da Rimbaud, è un mondo in cui l'eventualità è sovrana. Questa eventualità è il segno della Creazione e della possibilità che continua, e quindi anche dell'eventualità della Grazia.¹²⁷

Il termine «eventualità» in questa intervista viene utilizzato nell'accezione di una possibilità illimitata dell'accadere in ogni sua forma e contenuto, «segno della Creazione e della Grazia». Punto originario della filigrana poetica luziana possibile soltanto a partire da quello «scrivere da dentro gli eventi del mondo» citato ad inizio brano. Verdino nell'*Introduzione* al Meridiano individua in *Frase e incisi* la svolta più vistosa, laddove «il discorso [...] esalta ora l'evento in modo più creaturale» e richiamandosi a un più diretto legame con la visione neoplatonica individua come «il taglio ontologico si congiunge con l'evento, ma ora non si tratta più solo di liberare il flusso di fenomeni, ma anche di connetterli con un principio, con l'essere. [...] per cui l'avvenimento concreto è sempre ricondotto a un'origine».¹²⁸

¹²⁶ M. Luzi, *L'opera poetica*, cit., p. 417.

¹²⁷ S. Falasca, *Maledetto sia lo spirito*, «30 giorni», Novembre 1991 in A. Murdocca, *Conversazione*, cit., p. 151.

¹²⁸ S. Verdino, *Introduzione*, cit., p. XLV.

Ripercorso questo sentiero non rimane che ritornare a leggere le pagine che Luzi nel 1973 dedica a Lucrezio, ennesimo esempio di poeta che leggendo un altro poeta illumina il suo proprio percorso:

Lucrezio non si limita a esprimere il pathos dei fenomeni decisivi di cui si è dato l'esempio: ci fa sentire il moto profondo e necessario del loro prodursi e il modo del loro erompere e accadere. Per di più ci associa a questo perpetuo accadimento del cosmo, ci tuffa dentro il crogiuolo di questo farsi e annullarsi. [...] Noi siamo dentro il tragico, forte, mutevole, grandioso avvenimento del mondo: ne siamo inoltre testimoni, ci è dato averne coscienza.¹²⁹

c) *Danza e Cominciamento*

Come ultima coppia, la scelta è ricaduta su due termini a cui viene affidato una carica semantica fuori dalla norma e che si palesa con maggior continuità nell'ultima fase della produzione luziana.

Il termine «danza» è già stato riconosciuto dalla critica come «parola-chiave», sia al fine di identificare il «movimento in versi, [...] l'incremento delle rime, che a volte diventano una sorta di continua cascata»,¹³⁰ sia quale «danza cosmica» che rappresenta «l'insieme degli eventi-avventi che, con il loro perpetuo moto, costituisce una sorta di ritmo naturale e anche un messaggio da captare per cui la materia e lo spirito si danno in un unico insieme come creato»¹³¹. Peraltro certe occorrenze di «danza» consentono anche un affondo nell'intertestualità con testi di Eliot, Dante e Agostino.

«Cominciamento» è una parola che Luzi utilizza quasi esclusivamente dagli anni '80 in poi ed il suo uso si ricollega sia al

¹²⁹ M. Luzi, *Leggere Lucrezio equivale*, in Id., *Naturalezza del poeta. Saggi critici*, Garzanti, Milano 1995, p. 188.

¹³⁰ S. Verdino, *Introduzione*, cit., p. LI.

¹³¹ S. Verdino, *Introduzione* in M. Luzi, *Poesie ultime e ritrovate*, cit., p. V.

termine «evento» che a «danza», come questi due esprime una caratteristica del manifestarsi dell'Essere e nello specifico si ricollega a ciò che Cacciari, in un suo acuto intervento, definisce « il senso dell' "origine" ». ¹³² Luzi, in un'intervista del 1991, rispondendo ad una domanda che lamenta una rarità dell'«intuizione della Grazia presente» tra gli autori cristiani del XX secolo, si esprime in questi termini:

Giusto. Anche se io metterei un altro autore su questo piano ed è Rilke. Pure lui ha sempre questo slancio, questo ricominciamento. Forse dovrei citare anche Eliot, ma in senso più agonico, cioè con l'ombra del nulla, della sconfitta. Invece Rilke, che sente molto questo travaglio, ha una creatività anche delle immagini; in fondo dà più credito ai poteri della Grazia. ¹³³

Risulta molto interessante l'uso della parola «ricominciamento» in questo contesto ed è il caso di tenerne a mente il senso al fine di poterlo metterlo a paragone con quanto viene esaminato in seguito.

2. Uomo

Osservando l'uso che Luzi fa della parola «uomo» nelle varie raccolte emerge chiaramente il frequente ripresentarsi di alcuni contesti in cui ricorre questo termine. Esso infatti viene frequentemente messo in relazione con specifici ambiti lessicali che

¹³² M. Cacciari, *Fondamenti invisibili*, cit., p. 20.

¹³³ M. Bardazzi, *Addio alla guerra*, «Il sabato», Aprile 1991 in A. Marducca, *Conversazione*, cit., p. 132.

inquadrano l'accezione che acquisisce questa parola nel vocabolario luziano, in particolar modo in alcune raccolte.

Non appare urgente giustificare la scelta di «uomo» perché è chiaro che risemantizzare questa parola o circoscriverne le occorrenze in determinati ambiti semantici significa avvicinarsi alla concezione che emerge dalle raccolte studiate e di conseguenza alla visione poetica. Risulta inoltre inefficace offrire uno spoglio o un *excursus* dettagliato di questo termine nell'intera opera dell'autore studiato poiché a fronte del largo uso non emerge una tendenza univoca. Quindi il presente studio si concentra esclusivamente sulle ultime raccolte poetiche, da cui emergono tendenze chiare e interessanti.

Se si prende in considerazione il contesto di riferimento in cui ricorre «uomo» all'interno di *Fraasi e incisi di un canto salutare* non si può non constatare che l'essere umano in questa raccolta ha due ambiti lessicali di riferimento prioritari: per un verso esso viene messo in relazione a termini sovranaturali, d'altro verso il contesto in cui compare con frequenza è quello naturale.

La prima occorrenza è chiaramente dedicata all'ambito ultraterreno, compare addirittura «il figlio dell'uomo» (v. 12) in *Non startene nascosto*¹³⁴ e a due pagine di distanza in *Perché ci parlano i numi*¹³⁵ il poeta si interroga se siano i numi a desiderare «che gli uomini li pensino?» (v.5), rispondendosi qualche verso più avanti:

E intanto,

anima mia, terribilmente

il divino è in ogni parte,

non c'è luogo a decifrarlo

¹³⁴ M. Luzi, *L'opera poetica*, cit., p. 740.

¹³⁵ *Ivi*, p. 742.

sposato alla nostra stessa sorte (vv. 21-26)

e mi dilava da me,

mi cancella dalla mia morte

è o non è

ed il mio ascolto - le dicono da tempo

uomini o angeli. (vv. 16-24)

¹³⁶ *Ivi*, p. 793.

¹³⁷ *Ivi*, p. 835.

astri e all'«occhio argenteo» lunare per mezzo della sua solitudine, come apparentato da una stessa natura solinga.

Torna la diade uomo-angelo ancora in tre occorrenze: in *All'apice o allo stremo?*¹³⁸ si «ripropone il tema del consumarsi della vita per un acquisto celeste»¹³⁹ e nella descrizione di un «veglio acuto» (v. 4) lo si definisce proprio come «uomo/ o angelo» (vv. 19-20); in *E ora chi sono questi che lo chiamano*¹⁴⁰ torna la diade benché introdotta da una doppia negativa «Né uomini né angeli» (v. 13); infine in *Tra Erice e i Ciclopi*¹⁴¹ compare una *variatio* della diade ed immersa in un elenco che allarga lo sguardo anche agli altri elementi terrestri:

e siamo

un po' uomini

un po' numi, un po' nullificati

od increati

in quel diluvio

d'aria e luce, mitili

quasi di quel mare.

Mitili dell'essere. (vv.20-26)

Questo componimento si presenta come un naturale ponte tra le due accezioni che si stanno studiando: infatti l'uomo se da un lato è ravvicinato alla definizione di «nume», d'altro canto è definito quale «mitilo dell'essere»; nell'arco più ampio che questa splendida

¹³⁸ *Ivi*, p. 840.

¹³⁹ S. Verdino, *Apparato critico*, cit., p. 1714.

¹⁴⁰ M. Luzi, *L'opera poetica*, cit., p. 894.

¹⁴¹ *Ivi*, p. 899.

metafora descrive, la figura dell'uomo ritorna ad essere parte della natura ed appartenente alla categoria degli animali. Lungi dal voler attribuire al poeta una volontà tassonomica risulta interessante questo contesto di riferimento perché ricorrente e produttivo in questa e nelle successive raccolte.

Restando a *Frasi e incisi* la parola «uomo» ricorre in contesti connotati dalla forte presenza di elementi animali e naturali per tre volte. In *Eresse in lontananza*¹⁴² si dispiega il paesaggio irlandese, che viene presentato attraverso l'enumerazione degli elementi che lo compongono:

E con lei presero corpo
nell'erba e nella torba
le ben rammentate lontananze,
i pascoli, i recinti,
i rari uomini, i campi
di golf e polo, gli sperduti dolmen. (vv. 11-16)

La sezione successiva è molto importante in relazione a ciò che si sta indagando: infatti *IL CORSO DEI FIUMI* è un insieme di componimenti caratterizzati da una viva partecipazione alle manifestazioni della natura. Appartiene esattamente a questo gruppo di poesie (*Maternità*) *Giocano nubi e monti*¹⁴³: in essa vi è la personificazione di una natura origine e madre, «sta lei sempre diversa,/ però sempre sé stessa» (vv. 21-22), da cui «è la partenza,/ nel suo figlio fiume/ è lei che s'incammina,/ scivola e s'inoltra/ lei nel

¹⁴² *Ivi*, p. 847.

¹⁴³ *Ivi*, p. 858.

mondo» (vv. 25-29). Nell'ultima strofa di questo componimento si risale al principio della natura, attraverso una risalita del tempo. In questo andare *à rebours* il trascorrere del tempo umano è osservato da una prospettiva aerea:

[...]è il tempo,
quasi non lo conosce, pure osserva
nuvola da nuvola
di uomini il disfarsi
e l'annunciarsi delle epoche (vv. 58-62)

Ricompare la stessa accezione del termine nella poesia successiva, *È non è il tempo*.¹⁴⁴ Continua in essa la riflessione, o per meglio dire, la meditazione sul tempo e sulla natura e proprio nella parte centrale del componimento il lettore si ritrova davanti quasi ad una rivelazione: il fiume, cioè il contingente, ciò che del tempo attraversa gli attimi, «si frange contro quelle pietre» (v. 4) e lo scontro genera «il canto/ in una fragorosa frase» (vv. 9-10):

Storia dell'uomo
che mi attraversi il fianco (vv. 12-13)

A prendere la parola è la «ninfa dei luoghi» (v.14), la natura che fa pensare a certe pagine di Leopardi, «sede/ effimera/ e forse indifferente/ della genitura eterna» (vv. 16-19).

Se ci si sposta da una raccolta ad un'altra seguendo questi sentieri delle parole, si trovano anche delle riproposizioni. È il caso della relazione uomo-natura osservata dal punto di vista della seconda.

¹⁴⁴ *Ivi*, p. 861.

La chiusa di *Squillò, luce*,¹⁴⁵ appartenente al *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini* non può non richiamare il verso che si è appena citato:

Nessuno lo trattenne
nella sua galoppata
verso dove? l'interno
quasi di un infinito grembo
intentato dalla vita,
eterno, di cui era
lui stesso una indivisa parte
e gli fu beatitudine quel vento
fino alla ricaduta in sé, tormento.

Prole dell'uomo che mi trafiggi il fianco. (vv. 15-24)

Lo spunto da cui parte Luzi in questa poesia è la «luce/ di luglio» e non direttamente la natura, ma nel susseguirsi dei versi è chiaro come il tema principale rimane quello dell'uomo che incontra la realtà. Il considerare l'uomo come «una indivisa parte» (v. 21) vuol dire mettere in discussione la concezione imperante dell'*homo technologicus* e il suo sempre più smisurato antropocentrismo. L'ultimo verso non è altro che una vera e propria riproposizione del verso della raccolta precedente.

Concorrono a dar manforte a quanto si va sostenendo una serie di occorrenze in cui l'uomo viene considerato secondo il suo appartenere al contesto naturale: come per esempio quando viene

¹⁴⁵ *Ivi*, p. 1066.

chiamata in causa «la sua animalità»,¹⁴⁶ o quando la sua storia viene citata in sequenza accanto a quella delle «specie e delle stirpi»,¹⁴⁷ o il suo desiderio viene apparentato a quello «dei palmizi e delle dune,/ dei cieli e delle rocce/ delle cose/ tutte di natura e d'arte/ che accompagnano l'uomo»¹⁴⁸ (vv. 6-11) o ancora quando un villaggio in cui fa tappa la carovana di Simone Martini viene definito come «questa tribù/ dura, acquattata/ che la calura cuoce/ nelle tane, nelle mura».¹⁴⁹

C'è un'occorrenza nel *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini* che fa da ponte e coniuga i due binari dello studio del lemma in questione, si tratta di alcuni versi di *Chiara*,¹⁵⁰ un componimento in cui la rappresentazione de «l'universa parità/ del mondo, del suo cosmo» (vv. 23-24) prende spunto dalla relazione di sintonia nell'irrequietezza tra l'uomo e il mare:

Dura e felice prigionia
dell'uomo nell'umanità,

tu quanto

gli somigli» (vv. 12-15)

Si anticipava la relazione col mare perché quel «‘tu’» è proprio riferito alla distesa del mare ma si anticipava anche l'appartenenza di questo componimento al secondo binario dell'indagine, cioè, la relazione tra l'uomo e il cielo: infatti questi versi della poesia sono come le parole

¹⁴⁶ «Ora che hai aperto dissanguati,/agonizza come deve un uomo –/ma è più di quanto/la sua animalità ricordi» (vv. 25-28) di OLOFERNE? in *Ivi*, p.1018.

¹⁴⁷ «Soffrì,/storia dell'uomo,/della specie, delle stirpi» (vv. 6-8), in *Ira*, in *Ivi*, p. 1052.

¹⁴⁸ in *Pittura, mi mancavi. Infine, eccolo* in *Ivi*, p. 1082.

¹⁴⁹ in *Leone* (vv. 9-12) in *Ivi*, p. 1050.

¹⁵⁰ *Ivi*, p. 1107.

di una battuta detta da un «lui» che segue immediatamente quelli appena citati. Questo «lui in quel fuoco [...] in quel letargo» (vv. 17-8) che «ride» (v. 20) per il paragone tra le creature «del suo cosmo», cioè il mare e l'uomo, induce a pensare a uno di quei pronomi che Luzi usa per mettere in scena un ospite ultraterreno.¹⁵¹

Per tornare decisamente quindi sul secondo binario va citato «lui uomo dalla croce»,¹⁵² nonché l'alternativa posta in essere in *L'alba rese volume*¹⁵³ tra «l'uomo o la sorte» o tra «l'uomo e il cielo»¹⁵⁴. Un piccolo spazio va riservato anche alla poesia *Dove avvallava, ora, il tetro camminamento?*, la carovana si trova a dover affrontare un paesaggio angusto e per l'appunto oscuro, il percorso contingente guida il dettato poetico verso un interrogativo di natura escatologica e in esso il poeta si chiede se anche il più «tetro» passaggio non sia semplicemente un transito che vada attraversato e «riscattato» dalla compassione umana:

Perché quel peso, perché quella nube?

Attraversavano un pantano

di storia planetaria

senza memoria

o una piaga del creato

non compatita dall'uomo,

non riscattata dal dolore? (vv. 9–14)

Passando a *Sotto specie umana* il ricorrere del termine ricercato nel contesto della natura diventa tematico se non paradigmatico: anche

¹⁵¹ Cfr. Ph. Renard, *Mario Luzi. Frammenti e totalità*, Bulzoni Editore, 1995 Roma, pp.141 e seg.

¹⁵² in *Ira* (v. 26) in *Ivi*, p. 1052.

¹⁵³ *Ivi*, p. 1004 (v. 10).

¹⁵⁴ *Durissimo silenzio* (v. 2) in *Ivi*, p. 1051.

il titolo presuppone un percorso che è necessariamente legato alla specie umana non come l'unica esistente, ma come una tra le altre. Inoltre non va trascurata certamente la pagina introduttiva in cui al lettore viene presentata l'opera come il «diario di Lorenzo Malagugini». In essa si legge:

«Ambiva a un discorso che fosse voce della molteplicità (e simultaneità) del vivente e fosse dalla stessa condiviso».¹⁵⁵

Quest'ambizione attribuita all'antico pittore deve essere letta anche come un ulteriore punto della parabola poetica dell'autore: infatti ambire alla «molteplicità (e simultaneità) del vivente» significa in certa misura abbandonare gli angusti confini dell'antropocentrismo per sperimentare e poter scandire il primo verso (una delle poche pagine attribuite nella finzione dell'opera al Malagugini)

*Mondo non sono circoscritto in me*¹⁵⁶

In questa cornice appare del tutto conseguente trovare il lemma «uomo» accostato alle «fiere,/ gli uccelli, gli alberi, le erbe»¹⁵⁷ o più avanti l'anafora «anima dell'uomo/ anima del mondo»¹⁵⁸ o ancora il ritrovare il termine «tana»¹⁵⁹ in riferimento ad una casa. Risulta particolarmente interessante soffermarsi sul componimento *Che fai, terra, ti celi*¹⁶⁰ perché se nella prima parte la natura è aggettivata come «avara» (v. 17), «arcigna» (v. 20) e «vorace» (v. 21), nella seconda parte entra in scena un «osso»:

E io osso sepolto e dissepolto,

¹⁵⁵ M. Luzi, *Sotto specie umana*, cit., p. 7.

¹⁵⁶ *Ivi*, p. 9. Il corsivo è dell'autore.

¹⁵⁷ *Placati, blu, (Aria)* (vv. 13-14) in *Ivi*, p. 76.

¹⁵⁸ *Isil anima animula lontana (Isil)* (vv. 60-1).

¹⁵⁹ *Dove va il moto?* (v. 10) in *Ivi*, p. 60.

¹⁶⁰ *Ivi*, p. 64.

di chi sono,
 dell'uomo
 o tuo, terra, che umile
 e ingorda m'hai pulito
 e custodito,
 o dell'unico
 umoroso pathos. (vv. 27-34)

In questi versi, che giocano al limite dell'ironia, la parola poetica danza proprio sulla frontiera tra essere celeste e terrestre, tra appartenenza alla terra in cui le ossa dell'uomo presto o tardi troveranno riposo e appartenenza a ciò che esula dalla terra, a quello che in questo componimento viene definito «l'unico/umoroso pathos» (vv. 33-34). Si noti qui, soltanto per accenno, la scelta del termine «umile» (v. 30).

L'immersione dell'umano nel trascorrere della natura è una delle più vistose caratteristiche di questa raccolta. Lo nota Gramigna nel suo articolo sul «Corriere della sera» parlando delle «pluvialità»,¹⁶¹ come anche Lombardi quando scrive della sua «capacità d'essere dentro le cose», citando *Essere rondine*.¹⁶²

Risulta altrettanto esibito in questa raccolta anche il nesso tra l'uomo e il cielo, così ritroviamo «l'umano» in una «numinosa sfera»,¹⁶³ torna peraltro nel componimento *Vanno ai monti* la diade «uomini o numi». ¹⁶⁴ Vale inoltre la pena soffermarsi sulla poesia *Deducant*, un'intensa interlocuzione dell'io del poeta, rivolta ad un tu

¹⁶¹ G. Gramigna, *Ma quanta pioggia nelle pagine di Luzi* in «Corriere della sera» del 20 febbraio 2000, p. 35.

¹⁶² S. Lombardi, *Queste assolate tenebre*, Lindau, Torino 2015, p. 75.

¹⁶³ M. Luzi, *La purità dell'essere* (v. 27) in *Sotto specie umana*, cit., p. 16.

¹⁶⁴ *Ivi*, p. 83 (v. 14).

«luce-sorriso» che l'uomo conserva in «particola» (v. 10) culminante nei versi che conducono alla chiusa del testo:

e tu eri nel mondo
nell'uomo
nel tempo
ma non avevi storia,
solo un corrugamento
alterno della tua gloria.¹⁶⁵

L'io dell'uomo quindi anche in questa raccolta compare da un lato sempre più immerso nel fluire del corso della natura e d'altro lato in un rapporto sempre più saldo con il suo Creatore.

I due binari seguiti fin qui continuano nella loro corsa sino all'ultima raccolta poetica pubblicata da Garzanti pochi mesi prima della morte dell'autore fiorentino. In *Dottrina dell'estremo principiante* il numero delle occorrenze è notevole, supera le 20 unità.

Non stupisce quindi riscontrare anche in questa silloge «animali» e «uomini»¹⁶⁶ in un unico verso quasi fossero sinonimi, peraltro nel componimento citato l'elenco è ben più lungo e comprende anche «alberi» (v. 17), «pensieri», «viscere» (v. 18) e la «quiete densa dei minerali» (v. 20) e in una poesia ad inizio raccolta il ricorrere di «uomini e pargoli» viene posto in un parallelo analogico con «demoni e arcangeli».¹⁶⁷ In un altro brano sequenza si possono leggere «l'anima del mondo,/ gli angeli, i deva, l'uomo», andando quindi a chiamare in causa anche la tradizione orientale degli studi

¹⁶⁵ *Ivi*, p. 110.

¹⁶⁶ All'interno del componimento 6. *Angelo*, in *Dottrina dell'estremo principiante* (v.19), p. 77.

¹⁶⁷ La poesia si intitola *Siena in sé* (vv. 7 e 9) in *Ivi*, p. 7.

sull'anima.¹⁶⁸ Ciò che invece risulta di specifico in questa raccolta è il convergere dei due binari seguiti fin qui. Si ponga mente al primo componimento della sezione dal significativo titolo *EVENIENTE*:

Dove sei? non ti trovo, anima mia,
chi ti ha preso - il mondo? il paradiso?
o ti celi tu nel tuo profondo?
parlami -
sento che mormorano,
talora, inquieti
gli elementi
e insieme i molti attanti
dell'essere: uomini,
angeli, il sole,
l'aria, i venti.

La ricerca dell'anima è intimamente legata ai «molti attanti/dell'essere», questa straordinaria espressione ricorre in un'altra poesia che è posta ad inizio della sezione *PERPETUI ACCADIMENTI*. Si tratta di una *variatio* che però inserisce anche termini ricorrenti nella presente ricerca come animali e piante:

Dove sei? Non ti trovo
anima mia,
chi ti ha preso,
il mondo? il paradiso?
o no, ti celi

¹⁶⁸ in *Notte. nero* (vv. 18-19) in *Ivi*, p. 18.

tu stessa nella tua profondità,
parlami,
fa' che ti abbia inteso -
sento
che mormorano
talora inquieti gli elementi
il sole, l'aria, i venti,
i molti attanti
dell'essere, animali,
uomini, piante. E gli angeli.¹⁶⁹

Questi due componimenti così simili posti ad inizio sezione conferiscono come un sigillo a questa inscindibile relazione tra l'uomo, la natura terrestre di cui fa parte e la natura celeste di cui non può certo ritenersi estraneo.

3. Umiltà

A testimonianza delle solide radici che la parola «umiltà» ha all'interno del vocabolario luziano, essa compare sotto forma di «persuasione» già nella prima raccolta, all'interno del componimento *Alla primavera* :

Scendono persuasioni calde sulla terra fiorita,
il timore, l'umiltà della vita (vv. 6-7)¹⁷⁰

¹⁶⁹ Ivi, p. 72.

¹⁷⁰ M. Luzi, *L'opera poetica*, cit., p. 21.

Lo spoglio induce ad un salto di due decenni, infatti l'aggettivo «umile» ricorre più volte nella raccolta del 1957, *Onore del vero*, in particolare va tenuta in considerazione l'occorrenza contenuta nel componimento *Il pescatore*:

Perdonami, è parte dell'umano
cercare come fo in luoghi arcani
quel ch'è prossimo a noi umile e vero
oppure in nessun luogo. (vv. 23-26)¹⁷¹

L'io poetico si sente quasi in dovere di giustificare la sua ricerca che si appunta su ciò che gli è «prossimo», su ciò che è «umile». Qui il termine venendo anticipato dall'aggettivo «prossimo», quindi legato in endiadi con «vero», acquisisce ancora maggiore risalto.

L'aggettivo «umile» ricorre altresì in *Dal fondo delle campagne*, ed anche in questo caso è riferito alla «vita» in coppia con i due aggettivi «fitta» ed «amorevole»:

Se ritorno quaggiù è che ti seguo
dove il filo d'arianna d'una vita
fitta e umile, fitta ed amorevole
come poche, gugliata su gugliata
mi fa toccare molte soglie povere
e ad una d'esse trattenere il fiato.¹⁷² (vv. 10-15)

Nell'occorrenza che appartiene alla raccolta *Su Fondamenti invisibili*, l'«umiltà» esprime una delle caratteristiche di una donna

¹⁷¹ *Ivi*, p. 231-2.

¹⁷² All'interno del componimento *ERBA* in *Ivi*, p. 283.

affascinante e in qualche misura legata ai tratti essenziali della figura materna in Luzi:

Di tutto questo si scusa in umiltà e con grazia
fatue ma solo quel tanto,
lo spazio d'un saluto, anzi d'uno sguardo (vv. 96-98)¹⁷³

Da tratto femminile quasi distintivo di bellezza, nel secondo componimento all'interno del *Graffito dell'eterna zarina*, compreso in *Al fuoco della controversia* diventa uno dei tratti di «Cristo, come uomo intravisto a Patmos (v. 168) sempre destinato a naufragi e apparizioni»:¹⁷⁴

“Tienti fermo alla parola avuta”
m'ingiunge e si lascia alle spalle
un mare bianco sferzato ancora lui
eppure altro da prima l'uomo intravisto a Patmos
esperto, si direbbe, d'avarie
fortificato dai naufragi e splende
non so se dalla storia o nel suo Kerigma
respirando a pieni polmoni il bruciaticcio
mischiando con umiltà e pazienza
in un azzurro ed universo infuso due essenza inconciliabili
la stasi e il movimento. (vv. 165-176)¹⁷⁵

¹⁷³ *Nel corpo oscuro della metamorfosi* in *Ivi*, p. 380.

¹⁷⁴ S. Verdino, *Apparato critico*, in *Ivi*, p. 1598.

¹⁷⁵ *Ivi*, p. 426.

a) Approfittando di un cortocircuito: Luzi e il suo umile maestro

Parlando di Betocchi – e questo mi è capitato in parecchie occasioni – non ho mai mancato di mettere al centro del discorso la sua allegria e di metterla in rapporto con l'umiltà, di cui era l'immateriale incalcolabile gratificazione. [...] Sia chiaro che per allegria s'intende *alerte*, fervore intellettuale e spirituale; e quanto all'umiltà essa era in Betocchi la coincidenza di un fervido e innato sentimento creaturale con una vigorosa e davvero rivoluzionaria intuizione conoscitiva e creativa. [...] Sono due forze di abbattimento del piedistallo antropocentrico e di sfarinamento delle difese ma anche dei limiti che circondano l'ego. Del resto che cosa sia questa umiltà che sola consente l'allegria di Betocchi non lo aveva mai fatto capire così bene [come] nel suo ultimo libro dove l'aveva spinta al suo estremo significato di parificazione di sé con tutto il vivente.¹⁷⁶

Si è scelto di citare questa nota critica recentemente ripubblicata da «Istmi» in occasione del centenario dalla nascita di Mario Luzi perché, come spesso accade, ci si rende conto che non c'è modo migliore per interpretare un poeta che prendere in esame le sue stesse parole. In particolare, tra le parole da lui enunciate, i passi riferiti al lavoro di un compagno di strada sono spesso illuminanti per ritornare sul tracciato del poeta che veste temporaneamente i panni del critico. E succede questo forse perché nel percorso del vicino ciascuno rintraccia più facilmente e più acutamente la direzione dei passi che lui stesso ha intrapreso o tentato di dare. Nella fattispecie quello suesposto è un brano datato fine anni '80¹⁷⁷ e al cui interno Luzi non

¹⁷⁶ M. Luzi, *Betocchi ultimo*, in «Istmi. Tracce di Vita letteraria», n. 33 *Mario Luzi. Desiderio di Verità e altri scritti rari*, Urbino 2014, p. 91 già in «Nuova Antologia», 2159, luglio – settembre 1986, pp. 190-194.

¹⁷⁷ Cfr. «Istmi. Tracce di Vita letteraria», n. 33 *Mario Luzi. Desiderio di Verità e altri scritti rari*, p. 46.

può certo trattenersi dal menzionare la poesia-omaggio scritta per l'amico nato a Torino, confluita nella raccolta *Per il battesimo dei nostri frammenti*.¹⁷⁸ La poesia si intitola *Abiura io? Chi può dirlo*, si tenga per il momento a mente che in essa l'ultimo verso è una vera dichiarazione poetica (oltre che d'affetti), si conclude infatti con queste parole: «poeta, mio solo umile maestro, o altro...».¹⁷⁹

Prima di analizzare le parole della nota va ricordato che il legame Luzi-Betocchi è già stato proficuamente preso in esame da diversi punti di osservazione.¹⁸⁰ Di questo rapporto si è recentemente occupato anche uno studio di Zublena, il quale prende le mosse dalla rilevanza che Betocchi ha rivestito nel corso poetico e umano, anche in termini di fede, per il più giovane Mario Luzi. Il saggio, a partire da questa iniziale comunione d'intenti, prova a indagare i sentimenti del poeta di Castello allorché s'accorge in che misura l'amico di una vita venga attraversato da una vera e propria crisi religiosa. A partire da questo che viene definito uno «*choc*», vengono interrogati i pronunciamenti critici, in versi o in prosa, di Luzi nei confronti di Betocchi, valutandoli in sintesi incapaci di riportarne la radicalità del «materialismo infocato» poiché inseriti in un «tentativo di pacificazione» tendente a «smorzare la crudità della svolta finale» betocchiana.¹⁸¹ Leggendo la nota critica luziana recentemente ripubblicata, vien da chiedersi se Luzi, più che ricomporre e smorzare la radicalità dei versi del poeta amico, non riesca invece a restituirne

¹⁷⁸ Id., *Per il battesimo dei nostri frammenti*, Garzanti, Milano 1985.

¹⁷⁹ Id., *L'opera Poetica*, a cura di Stefano Verdino, Mondadori, Milano 1998, p.524.

¹⁸⁰ Si ricordi O. Macrì, *Studi Betocchiani*, in Id. *La vita della parola. Da Betocchi a Tentori*, a c. di A. Dolfi, Bulzoni, Roma 2002, pp. 97-135 e il volume che raccoglie lo scambio epistolare tra i due C. Betocchi, M. Luzi, *Lettere 1933-84*, a c. di A. Panicali, Società Editrice Fiorentina, Firenze 2008. Cfr. M. Luzi, *L'opera poetica*, cit., pp. 1627-1630.

¹⁸¹ P. Zublena, *Il Betocchi di Luzi, Storia e critico di un dissidio tra amici in «Autografo»*, 51, 2014, Interlinea, Novara 2014, pp. 114-116.

la complessità del dettato e del pensiero, che nudo e volontariamente scevro da ogni tipo di garanzie originanti da una «certezza formulata»¹⁸² si inoltra «tra le ceneri e il mistero».¹⁸³

Tornando alla citazione d'apertura, delle due caratteristiche fondamentali rintracciate nell'amico «maestro», quella che qui interessa è l' «umiltà»: essa viene individuata come una «coincidenza» tra l'«innato sentimento creaturale» e una «intuizione conoscitiva e creativa». Dietro quello che può sembrare un mero tratto umano, viene quindi rintracciata una fonda disposizione dell'animo, nonché una pista che apre un versante «vigoroso e rivoluzionario» del conoscere e del creare. Cosa trovare di più interessante per un poeta che una «rivoluzionaria intuizione conoscitiva e creativa»?

Dalla nota luziana sono stati estrapolati altri due periodi. Nel primo viene accennato in che misura è rivoluzionaria quest'intuizione «conoscitiva e creativa», in qualche modo la portata culturale di quella rivoluzione. La sfida che viene riconosciuta dal poeta-critico è a livello culturale perché incide sulla concezione dello 'stare al mondo'. Abbattere il «pedistallo antropocentrico» aveva una notevole

¹⁸² M. Luzi, *Ultimo Betocchi*, cit., p. 93.

¹⁸³ «tra le ceneri è il mistero» è una citazione tratta dal v. 12 della poesia *In faccia alla sventura mi drizzai* dell'ultima raccolta betocchiana *Poesie del Sabato*. in C. Betocchi, *Tutte le poesie*, Arnoldo Mondadori, Milano 1984, p. 463. Riguardo alla complessità del pensiero dell'ultimo Betocchi, sono interessanti proprio i riferimenti a partire dai quali Zublena propone la sua interpretazione di «materialismo senza consolazioni». Le due lettere private a Turoldo e Luzi (pur sempre scritti occasionali non destinati alla stampa, quindi ben lungi dal poter essere considerati scritti teorici posti a manifesto di un credo) denunciano sì una presa di distanza recisa dall'ipotesi di una trascendenza (almeno al momento della datazione), ma certo non rinnegano le radici culturali di provenienza del proprio tracciato poetico, anzi rivendicano una fraternità d'intenti col Vangelo nonché una piena consonanza con un termine latino che certo non si può dire estraneo dalla fede cristiana, come *caritas*. Del resto è proprio in virtù della «forza di comprensione» luziana che Betocchi «fu contento» della poesia a lui dedicata *Abiura io? Chi può dirlo*. Cfr. M. Luzi, *Ultimo Betocchi*, cit., p. 94. Si potrebbe inoltre osservare che Zublena forse confida un po' troppo nel tentare di ricostruire il quadro psicologico dei due poeti, che risulta per lo più congetturato data la distanza di più di vent'anni dai fatti e le notevoli lacune nel carteggio tra i due poeti proprio negli anni '70. Da ultimo lascia non poche perplessità l'assenza di bibliografia secondaria in merito all'assunta e quasi indiscussa tesi del 'materialismo betocchiano' sostenuta nel saggio.

pertinenza con il dibattito letterario in corso. Dopo gli anni della neoavanguardia - che aveva preteso l'estromissione se non l'esposizione dissacrante del soggetto poetante in ragione di una presunta infondatezza conoscitiva dell' 'io poetico', nonché in ragione di un contesto culturale in cui sempre meno spazio era concesso ad una parola 'per legame musaico armonizzata' che pretendesse di avere un fine conoscitivo - la ricerca poetica era andata sempre più interrogandosi sulla possibilità (o meno) del fare poetico.

In questo contesto quella ravvisata da Luzi in Betocchi è una rivoluzione: l'io poetico non viene infatti affermato anacronisticamente, ma legittimato dal suo disarginare le «difese» e i «limiti» che «circondano l'ego»; viene così portato alle estreme conseguenze il percorso poetico novecentesco paradossalmente alla luce di un antichissimo richiamo, quello della semplice «umiltà».¹⁸⁴

L'ultimo periodo tratto dalla nota critica su Betocchi è quello dedicato alla conseguenza inevitabile che quel dilagare del soggetto comporta, quella icastica «parificazione di sé con tutto il vivente» che *in nuce* emerge anche dalla poesia *Abiura io? Chi può dirlo*. Ora, però, proprio quel componimento rivolto al «solo e umile maestro» si dà il caso che venga scritto, sia concessa la facile battuta, dall'«umile discepolo»: ed è proprio il cortocircuito in atto che riconduce al punto di partenza.

Luzi rileggendo l'esperienza poetica di Betocchi intravede il proprio stesso itinerario, le ragioni che lo hanno mosso e gli esiti che ne seguiranno. Ma per fare questo passo si consideri la poesia da cui è partito il 'cortocircuito':

¹⁸⁴ Cfr. G. Rogante, *Dallo «scriptor» allo «scriba»: il poeta verso la modestia* in Id., *La frontiera della parola*, Edizioni studium Roma, 2004 pp. 55-69.

Abiura io? Chi può dirlo
qual è il giusto compimento
di una fede - e poi che fede era?
era solo il mio allegro
quotidiano innamoramento - quale
allora il legittimo suggello:
perderla, sostengo, negarsi il privilegio
d'averla, non lei forse,
la sua sufficienza, la sua teologale ultrasuperbia.

E

poi come accettarlo,
come pensarlo soltanto
d'avere io quello che le sassifraghe non hanno
né le lucciole o le carpe
e nemmeno il povero animale umano
abbattuto e sfatto sopra un letto di cronicario
né il resto che con noi matura
per l'unico comune procedimento della materia -
avvampa lui d'un suo
quasi ribaldo amore
bruciandogli ancor più celestiale
negli occhi un quid silvestro -
poeta, mio solo umile maestro, o altro...¹⁸⁵

¹⁸⁵ M. Luzi, *L'opera poetica*, cit., p. 524.

Prima di analizzare il resto si registri l'entrata in campo del termine «fede», a cui l'«abiura» del primo verso si riferisce, che di fatto impronta il campo comune in cui si riconoscono, più o meno polemicamente, i due poeti. Per di più in questa prima parte - si direbbe strofa se per un attimo si perdesse di vista la congiunzione copulativa posta in scansione a scalino, quasi a congiungere e separare i due membri della composizione - viene specificato come è inteso il termine «fede»: non «la teologale ultrasuperbia», bensì l'«allegro/quotidiano innamoramento». Si noti, di passaggio, il primo aggettivo ormai quale ricorrente caratteristica betocchiana (si era detto dell'umiltà la portata conoscitiva e creativa, qui l'allegria è riferita addirittura quale connotato della fede del poeta).

La seconda parte del componimento richiama pienamente il 'cortocircuito': infatti si qualifica come esplicito dispiegarsi del senso della fede betocchiana e ciò che viene scritto non certo si può ritenere distante dalla sopracitata «parificazione di sé con tutto il vivente». Ma c'è di più, oltre alla «parificazione» c'è l'indicazione di una direzione, di un «unico comune procedimento della materia»: dunque l'uscire dai «limiti e dalle difese dell'ego» non è in funzione né in vista di una parificazione nullificante dell'io; semmai si propone la dilatazione dell'io-creatura nel creato all'interno del procedere universale. Tutto ciò risulta certamente chiarito se si tiene a mente la visione teilhardiana del Kerigma, di cui Luzi già meditava intorno alla metà degli anni Sessanta.¹⁸⁶ Utile, quindi, la precisazione del recente saggio

¹⁸⁶ Tra gli 'scritti dispersi' da poco ripubblicati, compare anche una nota sul commento di Maritain a Teilhard. Da essa è tratta la seguente citazione: «per Teilhard credente il destino umano è soprannaturale anche il cosmo evolutivo di cui l'uomo fa parte ha lo stesso destino soprannaturale [...]. Il mondo dunque si trasforma e procede per gradi verso un fine, un termine. E questo fine, questo termine della progressione universale è Dio» in Id., [*Teilhard e Maritain*], in

di Langella, che peraltro offre molti spunti sul rapporto Luzi-Teilhard: «Deriva, in particolare, dall'autore delle *Directions de l'avenir* l'idea del progressivo convergere delle molteplici esistenze e dell'espansione crescente della noosfera, fino a quello che il paleontologo gesuita chiamava “punto Omega”, alla fine dei tempi in cui tutto si unirà e si riverserà in Cristo». ¹⁸⁷

Fatto questo preambolo ricognitivo si può sostenere, anche approfittando del ‘cortocircuito’ ingenerato, che uno dei temi che ardeva nell'anima dell'ultimo Luzi era certamente quello (per racchiuderlo con la parola appena esaminata) dell'umiltà creaturale: tale tema, come emerso dalla lettura della nota su Betocchi, reca in sé una portata conoscitiva e poetica schiudendo così un orizzonte a cui tendere. ¹⁸⁸

b) Frasi e incisi di un canto salutare

Nella raccolta pubblicata nel 1990 sono due le occorrenze del termine che si sta studiando ed entrambe ricorrono in componimenti dall'alto valore simbolico all'interno della silloge. Il primo è *Il dio pensato dagli uomini*, al suo interno il poeta chiama il lettore ad assistere ad un dialogo che mette a tema l'impotenza del raziocinio in comparazione con l'infinità di Dio:

Il dio pensato dagli uomini

Id., *Appendice. Sette scritti dispersi di Mario Luzi*, in AA. VV., *Mario Luzi un viaggio terrestre e celeste. Con un'appendice di scritti dispersi*, cit., p. 238.

¹⁸⁷ G. Langella, *Ricognizioni ipotesi epifanie*, in AA. VV., *Mario Luzi un viaggio terrestre e celeste. Con un'appendice di scritti dispersi*, cit., p. 87.

¹⁸⁸ A conferma di quest'interesse cardine della poetica dell'ultimo Luzi è il caso di citare l'interessantissimo saggio di Langella dedicato alla teoria poetica del toscano, emergente dalla sua bibliografia saggistica G. Langella, *Critica della modernità letteraria. Un percorso attraverso il Luzi saggista*, in «Istmi. Tracce di Vita letteraria», n. 34 *Nell'opera di Mario Luzi*, Urbino 2014, p. 139-158; nonché il saggio in esso richiamato, in cui Luzi indica che «la più grande e recondita sorgente della poesia di Dante» sia proprio «l'*humilitas*» Cfr. M. Luzi, *Dante, da mito a presenza* in Id., *Dante e Leopardi, o Della modernità*, Editori Riuniti, Roma 1992, pp. 49-57.

soggetto al paragone
del loro discernimento,
docile ai loro parametri
e alle loro dismisure,
prono ai loro

canonici argomenti:

esistenza o inesistenza,
crudeltà o misericordia
che risibile creatura
della loro presunzione!...»

È vero,

è vero

non fosse che l'amore brucia
talora quel divario, brucia
talora l'umiltà
quell'umana
o divina insufficienza. (vv.1-18)¹⁸⁹

Qui il termine «umiltà» è quasi definito dai versi che chiudono il brano citato, quale una «umana/ o divina insufficienza», quasi fosse il sigillo dell'irraggiungibile eppure mai abbandonato sogno del bacio tra le conoscenze umana e divina.

Rimani tesa volontà di dire, la seconda lirica in cui compare il termine ricercato, è uno dei testi più citati di questa raccolta, vero manifesto di poetica. Quella parola agonica di sapore paolino, quasi fosse un'invocazione, è chiamata in causa per mantenere il suo

¹⁸⁹ M. Luzi, *L'opera poetica*, cit., p. 738.

compito primario «la nominazione delle cose». In questo caso «umiltà» è una delle due caratteristiche che non deve cessare di mantenere la parola poetica per far fede al suo mandato. Si trova infatti in una strana diade con la parola «potenza» quasi ne fosse risvolto o presupposto:

Rimani tesa volontà di dire.

Tua resti sempre

e forte

la nominazione delle cose.

Delle cose e degli eventi.

Non cedere umiltà e potenza. (vv. 1-6)

c) Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini

Il termine «umiltà» compare quattro volte all'interno del Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini. La prima occorrenza si trova nel componimento *ABBESSE*:¹⁹⁰ il viaggio di rientro del pittore da Avignone a Siena è già iniziato ed in particolare questa poesia segue *TAPPA E RICOVERO*, nel cui titolo viene esplicitata una sosta del viaggio. Il termine «Abbesse» consente di identificare il luogo della sosta, si tratta di un eremo o meglio di un'abbazia retta da una donna, per l'appunto la badessa eponima. Il francese adoperato si può immaginare alluda ad una sosta prematura del viaggio, ancora in territorio transalpino; ma la stessa parola può essere orientata su altri due binari interpretativi non certo contrastanti tra loro. La figura femminile della badessa è infatti la protagonista, per così dire, del componimento; inoltre, se si guarda per un attimo questo titolo scritto

¹⁹⁰ M. Luzi, *L'opera poetica*, cit., p. 1003.

in maiuscolo si può anche pensare di sfuggita, come per distrazione, ad un'allusione all'infinito latino *abesse*, che, come è noto, etimologicamente denota il campo semantico dell'esser lontani, assenti e del mancare. All'interno del componimento l'*abesse* viene a coincidere, mediante sineddoche, con la «mente»: una mente «libera» (v. 1), «franca» (v. 6), «forte» (v. 19), «certa» (v. 23), un'«intelligenza d'angelo» (v. 6), «estasi, canto» (v. 13); diremmo con l'apparato critico di Verdino «figura di acuminata spiritualità».¹⁹¹ Ma la forza e la certezza di questa «mente» negli ultimi versi della poesia viene incrinata da una 'mancanza': «non fosse per un grano/ che le manca - lo sente/ e ciò le brucia - d'umiltà,/ di pace e di misericordia - troppo alta,/ troppo difettiva mente...» (vv. 23 -27). Si colga la chiusa che circoscrive l'acume della mente, di quella pur altissima mente, al suo ultimo difetto; si osservi che ciò che manca alla mente è proprio quell'«umiltà» che si andava ricercando. Viene posto in rilievo esplicitamente il tema di cui si discorreva nel paragrafo precedente: l'istanza conoscitiva, anche la più rigorosa e alta, per aprirsi alla molteplicità del reale non può far a meno dell' «umiltà»; o meglio, facendo a meno di essa rimane mancante, «difettiva».

La seconda occorrenza del termine «umiltà» si trova nel componimento *Perché ti crucci?*, il quale a sua volta è compreso nella sezione *Simone, il suo viaggio*. In essa il ritorno del pittore viene ritratto da vicino, dall'interno. Non a caso è posto in questa sezione l'attraversamento di Firenze, che non è soltanto una tappa obbligata del percorso della carovana, ma si configura come un vero e proprio

¹⁹¹ *Ivi*, p. 1763.

manifesto poetico.¹⁹² E proprio di seguito a quel componimento è posto *Perché ti crucci?*. Il cruccio è proprio il residuo che scorge la cognata Giovanna nell'animo di Simone dopo il confronto con i pittori coevi: un'«uggia» (v. 5) che gli «annebbia la mente» (v. 9). Quindi, dal decimo verso s'apre una considerazione sul fare artistico, proprio il secondo ambito della «rivoluzione» individuata nella nota betocchiana: «siamo soggetti noi artisti a molte umiliazioni» (v. 10), in questa sede non può non dare nell'occhio la scelta del sostantivo a fine verso, benché il contesto scoraggi dallo scavare oltre quello che si potrebbe considerare un accenno. Qui l'umiliazione può vagamente dare adito al discorso etimologico sul ritorno alla terra, ma certamente rimane più solida l'accezione comune di «mortificazione». E la riflessione continua: «Ci viene data con l'arte anche quella pazienza. / L'umiltà del mestiere non ha mai lasciato Ambrogio/ o Duccio e nemmeno Cimabue né Giotto» (vv. 15-16); per concludere «Non è un errore né un torto/ è una legge, non è perdonata né perdona» (vv. 20-21). L'umiltà è, quindi, un connotato imprescindibile del fare artistico, di ciascun fare artistico al di là dello stile. Ma riosservando gli ultimi due pittori citati non possono non tornare in mente le celebri terzine del *Purgatorio* a loro dedicate: lì a parlare era il miniatore duecentesco Oderisi da Gubbio, il quale si riferiva proprio al peccato opposto alla nostra umiltà, «Oh vana gloria de l'umane posse!» (v. 91). La reminiscenza diventa illuminante quando, scorrendo i versi, si trova la risposta di Dante: «Tuo vero dir m'incora / bona umiltà, e gran

¹⁹² Vale la pena menzionare l'apparato critico del Meridiano in cui si parla dell'«immaginario rapporto tra Simone e la cultura giottesca, legata a un realismo ben lontano dalla 'sublimità''' in M. Luzi, *L'opera poetica*, cit., p. 1774. In coda può essere utile anche il precedente studio su questo componimento in G. Lupo, *In viaggio con Mario Luzi*, Abeditore, Milano 2012, pp. 81-87.

tumor m'appiani».¹⁹³ Queste terzine non sono certo prive di bibliografia critica, peraltro in esso vi è la *vexata quaestio* del precedente riferimento a colui «che caccerà dal nido» dell'eccellenza della lingua «l'uno e l'altro Guido», che proverebbe la grande importanza che per *l'auctor* riveste sui due livelli, umano e artistico, l'anelito alla gloria e il peccato della vanagloria. Da questa indagine almeno si registri la piena consonanza, in campo di teoresi artistica, di Luzi con l'illustre precedente.¹⁹⁴

Prima di passare avanti sia concessa qualche parola sull'undicesimo canto del *Purgatorio*: com'è noto, si conclude con il grande *exemplum* di Provenzan Salvani, il quale in virtù di un atto di estrema umiltà è stato ammesso entro quel «confine» che divide l'antipurgatorio dal purgatorio. Per dir questo Dante mirabilmente condensa tutto in un verso posto in chiusura di canto: «Quest'opera li tolse quei confini» (v. 142). Adesso si rammemori che l'opera è un atto di umiltà e che quest'espressione fa anche tornare in mente in questa sede lo «sfarinamento delle difese ma anche dei limiti che circondano l'ego» causato da umiltà contenuto nel saggio su Betocchi e il verso iniziale, « Mondo non sono circoscritto in me», di *Sotto specie umana*.

Dopo essersi scontrato con il duro confronto sul significato del fare artistico, Simone Martini, all'interno del poema luziano, si dedicherà alla creazione ed è proprio in questo contesto che si trova il terzo ricorrere della parola fin qui indagata. La sezione non a caso si intitola *Lui, la sua arte* e in essa si trova il congedo del pittore dalla

¹⁹³ D. Alighieri, *Purgatorio*, a cura di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Mondadori, Milano 1994, pp. 335-345

¹⁹⁴ Peraltro in uno scritto confluito in una raccolta di saggi del 1992 Luzi aveva sostenuto che «la più grande e recondita sorgente della poesia di Dante» fosse proprio «l'umiltà» in M. Luzi, *Dante, da mito a presenza*, cit., p. 56.

sua amata Siena, l'ambito in cui riesce a manifestare al culmine la propria pittura. Nel poema, giusto dopo il congedo da Siena, vengono poste tre poesie in cui l'artista senese si rivolge all'opera che sta realizzando, in particolare si rivolge direttamente al soggetto che sta ritraendo, la Madonna. Tra queste poesie e *Punto estremo*, che nell'apparato critico viene definita «sintesi della pittura di Simone»,¹⁹⁵ si colloca la poesia che qui interessa: *Scritto, sì, ma in quale*.¹⁹⁶ In essa è come se Martini parlasse in terza persona di sé stesso intento nell'atto del dipingere e associasse metaforicamente il suo stesso fare artistico a una «impercettibile scrittura». Tale «alfabeto» in parte era scritto da lui «per luci/ ed immagini» (vv. 5-6), in parte il «fulgore» ne magnificava «l'umiltà» in esso inscritta «in oro, azzurro,/ carminio» (vv. 7-8). Ancora una volta il termine «umiltà» viene utilizzato in un campo semantico riferito all'arte come connotazione propria del fare artistico del poeta-pittore: quasi che fosse quel *quid* che conduce al vertice il capolavoro. Un vertice che rimanda al mistero: «è vero, ma non ne decifrava/ punto il senso, intatto traversava/ la sua opera il mistero». (vv. 8-10).

Rimane da menzionare l'ultima occorrenza, che trova la sua collocazione in una sezione del tutto singolare, dal titolo *INTERMEZZO*. In effetti consta di un lungo componimento che svolge il ruolo di cerniera tra il viaggio della carovana che, oltrepassata la tappa senese, ha concluso il suo itinerario e le ultime due sezioni quasi interamente dedite alla meditazione. Il componimento s'intitola *SEME*¹⁹⁷ ed è caratterizzato da uno stile sensibilmente eterogeneo rispetto al resto della silloge in cui è

¹⁹⁵ M. Luzi, *L'opera poetica*, cit., p. 1782.

¹⁹⁶ *Ivi*, p. 1091.

¹⁹⁷ *Ivi*, pp. 1099-1102.

compreso: tra le altre definizioni si rammenti «intermezzo allegorico»¹⁹⁸ e «sequenza narrativa di stampo manzoniano»,¹⁹⁹ cui va aggiunto un «intenso sapore d'apologo». Il testo è separato dal resto del poema: infatti non è anticipata né ha sèguito questa figura del seme. Il componimento è come la descrizione della vita di questo chicco: dal suo affondare nel limo, fino alla morte e al conseguente germoglio. Poco prima della metà del componimento, nonché prima della 'morte' del seme, vi è una strofa in cui si legge:

è umile [...]/
esita sopra se stesso il mondo,
vige un intimo
raccoglimento di tutte le sue forze
tra la palta e l'acqua,
l'acqua e gli astri (vv. 48 e 52-56).

Il mondo è in umile attesa, si sta come preparando, anch'esso, al divenire del seme e la poesia continua:

Lui ne è al centro,
all'apogeo della sua umiltà,
al sommo del suo servizio
già prossimo, già pronto (vv. 57-60).

«Lui» non può che essere il seme ed è «all'apogeo della sua umiltà» perché è lì pronto al suo disfarsi e morire per dare vita: i riferimenti evangelici sono abbastanza chiari ed esposti in apparato critico.²⁰⁰ Quest'ultima occorrenza riconduce l'indagine laddove era partita:

¹⁹⁸ G. Langella, *Ricognizioni, Ipotesi, Epifanie*, cit., p. 86.

¹⁹⁹ S. Verdino, *Introduzione*, in M. Luzi, *L'opera poetica*, cit., p. XLIX.

²⁰⁰ «Matteo 13, 1-43; Giovanni 12,24» in *Ivi*, p. 1782.

quella «parificazione di sé con tutto il vivente»²⁰¹ che nutre le sue radici nell'alveo della fede e la conduce al suo vertice, anzi al suo «apogeo».

d) Sotto specie umana

Per quanto riguarda *Sotto specie umana*, prima di ogni tipo di ricognizione lessicale è necessario considerare la specificità dell'opera in relazione ai temi indagati sin qui. Attenendosi all'interno del testo va ricordato l'*incipit* didascalico in cui si avverte che l'opera va letta secondo quella che è stata altrove definita «una prospettiva postuma»,²⁰² in quanto si tratta del diario di un non meglio identificato «Lorenzo Malagugini». Di lui sappiamo però che «ambiva a un discorso che fosse voce della molteplicità (e simultaneità) del vivente e fosse dalla stessa condiviso».²⁰³ Quest'avvertenza fa tornare in mente l'ultima occorrenza di «umiltà» poc'anzi citata, nonché il quadro di riferimento della nota critica betocchiana: rientra, infatti, nell'ottica della «parificazione di sé con tutto il vivente».²⁰⁴ Ma anche i primi versi dell'opera, che nella finzione letteraria sono da attribuire interamente alla penna del Malagugini, rientrano pienamente nel quadro precedentemente presentato:

Mondo, non sono circoscritto in me,

hai voluto che fossimo ciascuno

un progetto di vita

nel progetto universale.

So bene che dobbiamo mutuamente

²⁰¹ Id., *Betocchi ultimo*, cit., p. 192.

²⁰² S. Verdino, *Paragrafi per la poesia di Mario Luzi*, in «Istmi. Tracce di Vita letteraria», n. 34, *Nell'opera di Mario Luzi*, cit., p. 25.

²⁰³ M. Luzi, *Sotto specie umana*, Garzanti, Milano 1999, p. 10.

²⁰⁴ Id., *Betocchi ultimo*, cit., p. 192.

tu ed io crescere insieme (vv. 1-6)²⁰⁵

Quel «non sono circoscritto in me» quanta sintonia ritrova con «lo sfarinamento delle difese ma anche dei limiti che circondano l'ego».²⁰⁶ E dagli ultimi versi in cui si parla del «crescere insieme» di io e mondo torna a far capolino la visione teilhardiana. Come se non bastasse, Luzi stesso nelle dichiarazioni di quegli anni non esita a riconoscere la centralità di quest'argomento:

Noi siamo umani e il nostro ascolto del mondo non può che essere *sub specie humanitatis*, sotto specie umana, come dice il titolo del mio ultimo libro, ma la nostra è solo una delle prospettive. Nei miei ultimi testi ho cercato di dar voce, quasi in prosopopea, a forme e voci della vita e della materia, fuori dell'umano, ma nel comune vivente, come l'acqua, l'albero, l'osso. [...] tutto quello che conosciamo e proviamo, di noi stessi, ma anche di ciò che è con noi, è un limite molto piccolo rispetto al mondo, che sempre più ci dà conferma della sua illimitatezza e del suo mistero. Noi parliamo in un linguaggio finito e condizionato nel tempo e negli stili, ma speriamo di far sentire e alludere a questa infinità delle cose e della vita.²⁰⁷

D'altronde anche la critica che recensiva questo volume alla sua uscita dava cenno della centralità della questione creaturale, basti rammentare Gramigna che concludeva il suo elzeviro dedicato a *Sotto specie umana* chiedendosi se il titolo si riferisse al fatto che «non ci è dato vedere, misurare la natura se non con parametri umani? O piuttosto che è la fusione nell' assoluto naturale a consentire qualche

²⁰⁵ Il corsivo è dell'autore e sta a indicare la paternità malagugina dei versi. Id., *Sotto specie umana*, Garzanti, Milano 1999, p. 9.

²⁰⁶ Id., *Betocchi ultimo*, cit., p. 194.

²⁰⁷ M. Luzi in *Giornate con Mario*, in S. Verdino, *La poesia di Mario Luzi*, cit., p. 218.

senso alla specie (umana)?». ²⁰⁸ Così anche Verdino sottolinea, nel suo intervento al seminario per il centenario dalla nascita di Luzi, come lo «scarto» tra il *Viaggio* e *Sotto specie umana* sia «l'incremento del limite della prospettiva umana all'interno di [...] una vera e propria eminenza della natura rerum». ²⁰⁹

Comprovata quindi l'inerenza fondamentale dei temi indagati con l'opera del 1999, si passa in rassegna l'unica occorrenza del lemma «umiltà» al suo interno. Qui non si approfondirà il contesto in cui è collocato il componimento, in virtù di un afflato non più narrativo e poco sequenziale delle sezioni del volume. Basti sapere che si tratta della prima poesia della sezione *Promenade humaine* II:

Passò un'azzurrità, si sfece
in quella trasparenza. Lì
avanzava in extremis
il trepidante itinerario – a che?
oh arcano che congiungi
mente e sorte umana...
insegue se medesima
s'inonda
di sole e d'ombra, perde poi riforma
infinitamente il suo profilo
la terra maternale che mi sfilà
ai fianchi, mi raggiunge
da tergo, dai regressi

²⁰⁸ G. Gramigna, *Ma quanta pioggia nelle pagine di Luzi*, in «Corriere della sera», 20 febbraio 2000, p. 35.

²⁰⁹ S. Verdino, *Pratiche di congedo e questioni editoriali* in AA. VV., *Mario Luzi un viaggio terrestre e celeste*, cit., p. 114.

della più remota infanzia
mi si appaia, mi sopravanza.
Con lei si cala e monta
lungo la tortuosa scala
eppure ci si eleva –
dov'è? è inarrivabile
l'ovato
della luminosa volta
a cui punta la smania –
o già l'abbiamo in umiltà toccato
e inconsapevolmente
ne raggiamo di quando in quando...²¹⁰

Si è scelto di riproporre integralmente la poesia per la sua natura difficilmente circoscrivibile in una pur dettagliata parafrasi o, peggio, sintesi; pur tuttavia, tentando di non sfuggire all'intento interpretativo, si conceda di individuare dei fili portanti di questo componimento. L'attacco dei primi due versi ritrae in colori come un'illuminazione all'estremo limite del percorso umano e conoscitivo: ed è proprio lì dove «mente e sorte umana» sono congiunte; ed è da lì che si parte per un'interrogazione rivolta a sé e al mondo, un'interrogazione che chiede conto dei limiti e degli apici a cui conducono e costringono il pensiero e la sorte dell'uomo. È «inarrivabile / l'ovato / della luminosa volta» sembra sentenziare la mente, che qui è individuata come

²¹⁰ M. Luzi, *Sotto specie umana*, cit., p. 124.

«smania».²¹¹ Ma proprio laddove sembra non esserci più strada, la disgiuntiva, una congiunzione molto cara all'ultimo Luzi, apre il secondo corno del dilemma e apre un'altra possibilità: quell'«ovato» è stato sfiorato dall'esistenza umana proprio «in umiltà»; anzi, non solo è stato sfiorato un tempo, ma dalle creature stesse «di quando in quando» ancora adesso «inconsapevolmente» si promana, si «raggia». Esse, quindi, ne sono attraversate e in qualche modo latrici al tempo presente.

e) Dottrina dell'estremo principiante

Il portato meditativo e concettuale che si è studiato trova in *Dottrina dell'estremo principiante* apice e compimento, seppure seguendo il segno del paradosso e tramite la figura della dittologia ossimorica, o secondo la recente definizione di Langella «ossimoro teologico»,²¹² tipico peraltro in questa fase della produzione poetica del poeta toscano. Qui il termine «umiltà» è compreso in un componimento della sezione *Floriana*, dedicata a Don Fernaldo Flori, un prete amico con cui il poeta ha trascorso molta parte delle estati degli anni '80 e '90, cui ha voluto tributare tale omaggio, «attestando così un legame ma anche un debito verso di lui».²¹³ Si consideri che si esprimeva in questi termini Luzi in riferimento alla figura di Don Fernaldo: «uscivano nella discrezione e castamente la sua ricchezza di dottrina e la sua sapienza di uomo, acquistate l'una e l'altra nella

²¹¹ Lemma che conta tre ricorrenze anche nel *Viaggio* proprio per individuare l'insoddisfatta ricerca dell'uomo e di animali con lui consentanei.

²¹² G. Langella, *Ricognizioni, ipotesi, epifanie* in AA. VV., *Mario Luzi un viaggio terrestre e celeste*, cit., p. 83.

²¹³ G. Mazzanti, *Don Fernaldo Flori: La scoperta di un maestro. Quella voce della val d'Orcia*, in AA. VV., *don Fernaldo Flori la chiesa ed il dialogo con la cultura contemporanea*, a c. di N. Petreni e C. Prezzolini, Centro Studi La Barca Mario Luzi Pienza, Montepulciano 2010, p. 81.

solitudine e nella elementare società in cui era sempre vissuto».²¹⁴ In pagine che sembrano scritte assumendo la prospettiva del teologo, non a caso la prima poesia si intitola *Dalla finestra di F. Flori*, connotate anche da un'acuta istanza conoscitiva e da una profonda gratitudine di amicizia, si inserisce per l'appunto la poesia che si riporta di seguito:

Non sia, non avvenga»
sorge
su
da mie
profondità
quasi da perse
anteriori
e superanteriori sepolture,
si stacca da un antico
silenzioso giacimento
lei, voce che nasce
implorante o intimatrice
di supplice o supremo pantocrator.
«Non sia, non accada»
scongiura
nell'incerto mattino
quella voce
e in lei quel doppio accento
di umiltà e di onnipotenza.

²¹⁴ *Ivi*, p. 62. Si tenga a mente che Don Flori morì il 10 Febbraio 1996.

E il suo disaccordo si concilia
nel dolore
che unico la esprime,
nella pena mortale che la traversa.
Male che incombi,
il dio e il più tapino dei viventi
sua infima creatura
vibrano unitamente
nell'orrore di te, nella paura
e questo tu profondi rilucentemente.²¹⁵

L' «umiltà» qui è un «accento» che non viene intonato da una creatura che ci si aspetterebbe, qui l'io poetico non si dilata al sentire delle sassifraghe o dei platani, ma a quello di un'«infima creatura»: qui è il «Male che incombe», che prende parola e, conciliandosi al «dolore» e alla «pena mortale», esprime la sua opposizione e diniego all'accadere e al sopraggiungere della vita. Esprime il suo diniego attraverso una voce con un'apparente duplice e antitetica provenienza: «voce che nasce/ implorante o intimatrice» che s'insinua con accento d'«umiltà e di onnipotenza».

Per quanto possa apparire in dissonanza quest'ultima occorrenza con le precedenti indagate e comunque appartenente ad un altro binario interpretativo, in realtà il contesto in cui essa si trova fa percepire bene la volontà del poeta di dilatare il campo d'azione della parola ad ogni spazio del conoscere. Ci si può anche disinteressare del

²¹⁵ M. Luzi, *Dottrina dell'estremo principiante*, Garzanti, Milano 2004, p. 91.

terminale da cui proviene l'allocuzione, ciò che qui interessa è che si riconosca esso facente parte del «vivente» e latore di una forza che in esso agisce.

In fondo questa stagione poetica (seppure a distanza di quarant'anni e più) appare come un'estrema prosecuzione di quell'analisi quasi diaristica, nel senso della descrizione del dettaglio, o come più o meno benignamente è stata definita con i termini di «prosa pausata»²¹⁶ o «poema in scene»,²¹⁷ di *Nel Magma*. L'interesse fondante del poeta rimane - prendendo in prestito le parole di un recente studio di Piccini sull'elaborazione della raccolta del '63 - quello di spalancare «a una nuovissima [...] indagine dell'esistente, in relazione con la conoscenza ultima»;²¹⁸ la più grande mutazione che c'è stata nel tempo, forse, risulta essere l'ampliamento progressivo dello sguardo al dispiegarsi delle infinite varietà del vivente, la disposizione ad esistere con esse e cantare all'unisono «l'ininterrotta/danza dell'essere».²¹⁹

4. Mente

Il termine «mente» si presenta per la prima volta nella raccolta *Quaderno gotico*,²²⁰ nella raccolta *Onore del vero* ricorre quattro volte e in un caso fa parte del titolo di una sezione, *La notte lava la mente*, da cui prenderà dopo qualche decennio anche il titolo del riadattamento teatrale del *Purgatorio* dantesco. Anche *Dal fondo delle*

²¹⁶ G. Contini, Letteratura dell'Italia unita 1861-1968, Sansoni, Firenze 1968, p. 923.

²¹⁷ S. Verdino, *Introduzione* in M. Luzi, *L'opera poetica*, cit., p. XXXIII.

²¹⁸ D. Piccini, *Sull'elaborazione di Nel Magma*, in AA. VV., *Mario Luzi un viaggio terrestre e celeste*, cit., p. 19.

²¹⁹ *In acqua in aria* (vv. 20-21), in M. Luzi, *L'opera poetica*, cit., p. 1039.

²²⁰ M. Luzi, *Opera poetica*, cit., p. 148.

campagne contiene diverse occorrenze del lemma in questione, tra cui val la pena ricordare la prima in cui si palesa il confronto tra l'inadeguatezza del nostro pensiero e la vastità dei «pensieri eterni», in quel caso si riscontra una «mente inerte».²²¹

«Mente» diventa parola chiave, oltrepassando peraltro le dieci occorrenze, nella raccolta *Nel magma* e raggiunge le venti occorrenze in *Su fondamenti invisibili*. Mantiene la ventina di occorrenze in *Al fuoco della controversia* e, anche per sottolineare la continuità tra questa seconda fase della produzione poetica e la terza, si ritiene che sia giusto partire da una particolare occorrenza che appartiene alla raccolta *Al fuoco della controversia*: la poesia che la contiene si intitola *O un senso più elementare che la sgomina*.²²² L'intero componimento pone al centro dell'attenzione proprio il lemma indagato e ne adombra una sorta di rivelazione, invero non immediatamente perspicua. Si legge:

O un senso più elementare che la sgomina
come quando a un crollo del sonno
o a una caduta dell'azione s'imbatte
lei, dico la mente, in blocchi di forza consumata
o ancora chiusa in sé, non innervata nel mondo (vv.1-5)

La mente si imbatte in una sorta di muro in cui risiede un'energia, una «forza», che non capisce bene se sia estinta o custodita. Risulta invece abbastanza chiaro in questo componimento come il poeta stia tentando di allargare il campo del conoscibile a zone generalmente considerate quanto meno liminari del sapere, come il «crollo del sonno» o la

²²¹ *Ivi*, p. 265.

²²² *Ivi*, p. 463.

«caduta dell'azione». Questo secondo sintagma, in particolare, richiama la ricezione delle religioni orientali in Luzi: in un'intervista egli riscontrava uno dei punti di distanza più rilevanti tra la cultura orientale e quella occidentale proprio nell'attenzione rivolta all'azione.²²³ Non a caso la nota dell'apparato critico, curato da Verdino, rimanda al pensatore orientale Sri Aurobindo. Il testo del volume si intitola *La sintesi dello Yoga* e il brano citato sul Meridiano si concentra proprio sulla mente, sostenendo che essa «dovrà cessare d'essere solo la mente ed irradiarsi di una luce che la trascende». In sostanza i testi orientali che negli anni Sessanta sono importanti per Luzi al fine di scartarsi dalle 'controversie' e dalle sterili dialettiche occidentali, inducono il testo poetico luziano (e il lettore) a tenere in considerazione un ambito ben più ampio e vasto del pensiero, si legge ancora nella nota che «lo stesso corpo dovrà subire una trasformazione [...] per divenire [...] una forma viva dello spirito».²²⁴

Si è scelto di partire da questa occorrenza perché è proprio il tentativo del poeta di uscire dalle 'angustie' della mente per raggiungere «una forma viva dello spirito» che ci si propone di seguire, osservando la traiettoria degli utilizzi del termine «mente» nelle ultime cinque raccolte della produzione luziana.

a) Mente in *Per il battesimo dei nostri frammenti*

Nella raccolta *Per il battesimo dei nostri frammenti* si contano una dozzina di occorrenze del termine «mente», nella prima parte della silloge il lemma viene utilizzato all'interno di due ambiti

²²³ «La religione indù è contemplativa, recettiva ma non promotrice, non ha azione e neanche il senso della storia, bensì quello dell'immobilità, della natura». Cfr. M. Luzi, G. Tabanelli, *Il lungo viaggio nel Novecento*, Marsilio, Venezia 2014, p. 148.

²²⁴ S. Verdino, *Apparato critico* in M. Luzi *Opera poetica*, cit., p. 1608.

semantici contigui tra loro. Il primo è il limite della mente, la quale «vacilla»²²⁵ o risulta «spaventata»²²⁶ al cospetto del disvelarsi della realtà: il termine indagato si trova spesso accostato ad aggettivi che lo orientano verso l'ambito dell'oscurità.²²⁷ Tra le occorrenze di questo prima accezione va presa in esame separatamente quella presente in *Come stella o come meteora*.²²⁸

A un tratto

le scoppia nel buio della mente

la purissima granata

dei latenti desideri (vv. 6-9)

In quattro versi si trova l'oscurità citata prima e il gran confronto di tale «buio» con una luce che esplode: il gran confronto a cui è chiamata la «mente» è con «la vita umana/ distrutta e risorgente» (vv. 3-4), per rimanere alle parole di questo componimento. Più nello specifico la domanda posta nel cuore della poesia e che scoppia come «granata» nel pensiero umano è se la natura della vita sia analoga ad una «meteora», destinata a spegnersi in breve, o alla sorte di una stella.

Una seconda accezione ricorrente di «mente» all'interno di *Per il battesimo dei nostri frammenti*, importante anche nell'arco temporale indagato in questa sede, si trova in *Questa immagine gli rimanda di sé il cavo specchio*.²²⁹

c'era ovunque

²²⁵ M. Luzi, *Opera poetica*, cit., pp. 540 e 556.

²²⁶ *Ivi*, p. 641.

²²⁷ Basti rammentare «il sorriso muto della mente» o «nel buio della mente», *Cfr. Ivi*, pp. 581, 591, 673.

²²⁸ *Ivi*, p. 673.

²²⁹ *Ivi*, p. 692.

e sola, lei, creazione imperante
e ciò che le conviene e ciò che refrattario
ne ritarda il fuoco e la mente. (vv. 5-8)

Il termine non è più riferito all'intelletto umano, ma ad un'intelligenza soggiacente alla natura, o meglio, a ciò che viene in questo componimento definito «creazione imperante» (v. 6). Se nella precedente occorrenza la mente era al cospetto della creazione, in questo componimento la «creazione» diventa essa stessa detentrica di «mente». È un'accezione che non mancherà di ripresentarsi nel fluire della versificazione luziana e risulterà avere una notevole importanza.

b) Mente in Frasi e incisi per un canto salutare

Anche nella raccolta *Frasi e incisi per un canto salutare* il termine si trova nell'ambito semantico di una ristrettezza, di una inadeguatezza e legato ad un timore: la prima occorrenza è una «mente presa dal panico»,²³⁰ ma si ritrova anche «il silenzio della mente»,²³¹ una «mente/ansiosa»²³² o contraddistinta dall'incapacità di cogliere il tempo.²³³

Si riscontra una continuità con la raccolta precedente anche sul versante di una mente 'sovraordinata' rispetto a quella umana. Una delle prime composizioni si contraddistingue per la presenza «della divina mente»,²³⁴ risulta utile notare che la divinità di tale intelletto si manifesta pienamente nella natura, il contesto è utile a ravvisarlo:

la voce unificante, l'oceano,

²³⁰ *Ivi*, p. 715.

²³¹ *Ivi*, p. 723.

²³² *Ivi*, p. 932.

²³³ *Ivi*, p. 777.

²³⁴ *Ivi*, p. 716. Il corsivo è del poeta.

rarefatta musica

di una, meglio della divina mente (vv.37-39).

E variando l'apertura del diaframma dell'obiettivo critico ci si trova nel pieno di una epifania dell'essere, perché il tema messo a fuoco in questo componimento è la «lite» sempre in atto tra «morte/ed immortalità», il tutto attraversato dallo sguardo che tiene conto, in questo trascorrere e manifestarsi dell'Essere, della «condizione di lotta e di agonia del messaggio cristiano nella temporalità umana».²³⁵ Tornando all'osservazione di una continuità tra le due raccolte, può avere qualche rilievo ricordare che la prima stampa di questa poesia è stata nel 1983,²³⁶ ancora prima quindi che venisse pubblicato *Per il battesimo dei nostri frammenti*.

All'interno del componimento *Lei era e non era*²³⁷ si trova una drammatizzazione del rapporto tra «verità» e «mente», tema quanto mai prezioso all'interno di questa ricognizione. La ricerca della verità è designata come una «silenziosa caccia», la mente (nuovamente connotata dal termine «oscuro», v. 19) in questo caso cacciatrice, animata da un «muto desiderio» (v. 13), è colei che «attacca [...] la distanza» che la separa dalla verità e così mette in fuga la preda, adesso denotata dal termine «cerva» (v. 26), qui compare un aggettivo importante che si ritroverà anche più avanti, la mente viene definita «avida» (v. 27). La paura si trasforma in avidità e da qui si inaugura un'altra prolifica modalità di rappresentazione della mente, non più soltanto inadeguata o incapace di accogliere la vastità di ciò che scruta, ma anche attraversata da un «muto desiderio» che la spinge

²³⁵ S. Verdino, *Apparato critico*, p. 1685.

²³⁶ Prima stampa in «Incognita», II-III, 7-10, 1983-4, pp. 59-62.

²³⁷ M. Luzi, *Opera poetica*, cit., p. 782.

avidamente a voler possedere ciò che con fatica può soltanto lambire. Su questa stessa scia va interpretata anche l'occorrenza in *L'essere perduto nell'essere*,²³⁸ in cui si trova una «mente/ ansiosa» (vv.17-18) per il pericolo del ritrarsi dell'«anima del mondo» (v. 11).

Una terza considerazione da fare sulla raccolta *Fraasi e incisi di un canto salutare* in merito alle occorrenze del lemma prescelto è che esso sia al centro di una strategia testuale interessante. Nella parte centrale della raccolta, nelle sezioni *Angelica* e *Decifrazione di eventi*, si può notare infatti un'operazione che mira ad una dilatazione del campo di pertinenza della mente, così in *Appena sopra il fiume*,²³⁹ la mente è definita una «miniera» (v. 29) in cui viene ritrovata «una pepita» (v. 28) del pensiero; in *L'infimo, il quasi*²⁴⁰ il campo del conoscibile considera il «quasi/ non registrato dalla mente», e questa espressione se da un lato apre a una zona liminare del conoscere, d'altro lato si attesta pur sempre ad un territorio in cui la mente non manca d'esercitare la sua funzione, benché arrivi a farlo con fatica.

Infine va osservato come nell'ultima sezione, *Nominazione*, l'orientamento connotativo sia invertito rispetto alle occorrenze segnalate in precedenza: in *(Aruspicina)*²⁴¹ si riscontra una «mente piena di conoscenza/ e di grazia» (vv. 13-14); in *L'immagine – no*²⁴² la mente è designata come ciò che «tenne uniti» (v. 24) due termini capitali del lessico luziano come «cose e nomi» (v. 19); in *(Sistina)*²⁴³ dedicata al capolavoro pittorico vaticano, riferendosi al genio del grande Michelangelo si legge «o caos/ vivente/in lui, nella sua mente»

²³⁸ M. Luzi, *Opera poetica*, cit., p. 932.

²³⁹ *Ivi*, p. 797.

²⁴⁰ *Ivi*, p. 843.

²⁴¹ *Ivi*, p. 939.

²⁴² *Ivi*, p. 935.

²⁴³ *Ivi*, p. 941.

(vv.39-41). In sintesi all'interno di questa sezione il riferimento a «mente» tende a delineare uno stato di «grazia» che permette di cogliere la profondità di ciò che la circonda e restituirla in arte. Questa inversione di tendenza non sorprende se si tiene conto dell'importanza di questa sezione all'interno della raccolta e sulla sua funzione.²⁴⁴

c) Mente in *Viaggio terrestre e celeste* di Simone Martini

Il termine «mente» è piuttosto ricorrente nella raccolta del 1994: si riscontrano in essa infatti ben trenta occorrenze.

Il primo grande ambito lessicale in cui tale termine viene adoperato inserisce la ragione, intesa come specifico proprio dell'essere umano, quale strumento incapace di restituire la vastità dell'essere e la molteplicità del suo accadere. La prima poesia della raccolta contiene al suo interno uno splendido paragone in cui la «mente» viene assimilata ad un «carcere» e parallelamente il «senso» al «vento», è ovviamente da inferire che il «senso» / «vento» passi per la cella dell'animale umano, ma certamente non è immaginabile che ne possa essere contenuto.²⁴⁵

In un considerevole numero di occorrenze il termine che si sta indagando viene impiegato per designare la manchevolezza o la sua angustia. La «mente» si trova accostata ad aggettivi quali «ottusa»,²⁴⁶ «ima»²⁴⁷ o «difettiva»²⁴⁸, inoltre è posta in relazione ai verbi «si

²⁴⁴ Anche in riferimento a questa sezione è stato scritto da Rizzoli, citando un importante titolo luziano, che «il canto salutare di *Frasi e incisi* è proprio il 'fondamento reso visibile' al di là della frammentarietà che pure caratterizza l'esistenza». L. Rizzoli – G. Morelli, *Mario Luzi*, cit., p. 207.

²⁴⁵ M. Luzi, *Opera poetica*, cit., p. 957.

²⁴⁶ *Ivi*, p. 958.

²⁴⁷ *Ivi*, p. 1048.

²⁴⁸ *Ivi*, p. 1003.

oscura»²⁴⁹, «si obnubila»²⁵⁰, «non discerne»²⁵¹, «non conobbe»²⁵² o «si annebbia»²⁵³ e si trovano espressioni come «aridità di mente»²⁵⁴, «i precipizi della mente»²⁵⁵ o «cupidigia d'una mente»²⁵⁶.

Quest'ultimo sintagma va tenuto in considerazione poiché si trova in un contesto assai caro al poeta, dal momento che ribatte un tasto già individuato altrove, l'ansia della mente e la sua avidità nell'esercizio del conoscere. Si tratta di una descrizione del rapporto tra la mente e l'oggetto della sua conoscenza. L'*incipit* è impietoso:

Lo umilia

essere – lo sente –

cercato

dal desiderio umano.

Lo affligge

su di sé

quel fiato

o quella cupidigia

d'una mente

segugia che lo indaga. (vv. 1-10).

La mente è paragonata al cane che insegue la sua preda, ed è un paragone che la mortifica anche perché la ricerca della «mente

²⁴⁹ *Ivi*, p. 1011.

²⁵⁰ *Ivi*, p. 1014.

²⁵¹ *Ivi*, p. 1032.

²⁵² *Ivi*, p. 1060.

²⁵³ *Ivi*, p. 1057.

²⁵⁴ *Ivi*, p. 1051.

²⁵⁵ *Ivi*, p. 1025.

²⁵⁶ *Ivi*, p. 955.

segugia» sembra inutile poiché essa, che «indaga», «non riconosce» (v.11) la vera natura dell'essere, «in sé vivo da sempre» (v. 12).²⁵⁷

Risulta interessante in questo contesto notare l'oscillazione contenuta in una poesia che pone al centro la questione della conoscenza come *ABBESSE*. In essa, infatti, viene descritta una donna a partire dallo specifico delle sue caratteristiche del pensare. Una donna molto intelligente, che possiede una «mente libera» e «franca» (vv. 1 e 6), ma le cui ragguardevoli doti di pensiero devono fare spazio ad un'altra caratteristica, si tratta di una «difettiva mente» perché le manca «un grano [...] d'umiltà» (vv. 23 e 25).

Dalla consultazione delle occorrenze di «mente» in *Viaggio* emerge una seconda accezione anch'essa sin dalle prime pagine: si tratta di una «mente» non più riferita unicamente all'uomo. Una «universa mente»²⁵⁸ che compare sin dalle prime pagine della raccolta, dilata il riferimento ad una intelligenza che presiede al corso naturale dell'Essere. Dopo qualche pagina compare una «lattea mente» (v. 17), riferita all'intelligenza, o forse sarebbe meglio dire la 'prescienza', dei «nuovi nati» (v. 5). Prescienza è un termine adeguato perché rimanda sia ad uno stato di conoscenza che precede il nostro, (nel componimento non a caso viene definita «ignota scienza» (v. 3), sia perché indica un tipo di intelletto capace di presagire il futuro. Ed al contempo 'prescienza' rimanda alla conoscenza divina, utilizzava tale termine già sant'Agostino²⁵⁹ ed è interessante questo rimando perché nel componimento risulta chiaro che l'intelletto dei nuovi nati è come

²⁵⁷ *Ivi*, p. 959.

²⁵⁸ *Ivi*, p. 986.

²⁵⁹ Agostino, *Le confessioni*, libro III (2,4 - 4,11).

ospitato da una più grande conoscenza.²⁶⁰ E a questo punto la «lattea mente» non può non condurre il pensiero, anche solo in forma di allusione velata, alla galassia a cui appartiene il sistema solare. Siamo dunque in presenza di una mente contenuta da un sistema di conoscenza che la oltrepassa. Tornare su questo concetto risulta utile dal momento che è proprio questa intersezione tra *terrestre* e *celeste* la breccia che inaugura stabilmente il nuovo corso della parola mente all'interno della produzione poetica.

Un altro passaggio da rilevare, che si innesta sulla scia già riscontrata nell'occorrenza precedente, è quello contenuto nella poesia *Pietre, aria, il chiaro rudimento*.²⁶¹ Si tratta di un lungo componimento: nella prima parte il poeta mette a tema il passaggio dell'uomo sulla terra e il significato di esso all'interno del «purissimo alfabeto/ non ancora umano» (vv. 5-6) di «pietre, aria» (v. 1) e quindi della natura; nella seconda si riflette sul mistero dell'incarnazione, che affiora quale «corpo disseminato,/ profuso, ricomposto/ in compagine unità» (vv. 45-47) e che coinvolge anche il nostro vivere terreno. Al termine di questo componimento si rimette a fuoco la consapevolezza «obnubilata» dell'uomo all'interno del suo procedere nel mondo, in una confusione generata anche dall'inversione temporale a cui soggiace. Si legge:

dimentichi d'alleanza e amalgama
alla cieca, per abbaglio
ponendo nel futuro
i segni d'una antica prova,i semi

²⁶⁰ *Ibidem*. «Li ospita – ne sono/ oscuramente consci-/ un'oasi, un punto/ di sovraumana quiete – li/ nell'intimo e nel fondo/ della vertigine perpetua» (vv.9-14)

²⁶¹ *Ivi*, p. 1061-2.

d'avvenire nella defunta epoca.. (vv.56-60).

Ma gli ultimi versi sorgono quasi a contraddire ciò che si è appena letto, riproponendo la compresenza d'ogni tempo, tanto cara a Luzi, Eliot e Agostino. Proprio in questi ultimi versi compare il termine «mente», riqualificato come naturalmente adibita ad ospitare tale compresenza:

oppure non ha tempo il tempo,
non ha tempo la mente
umana e la sua brace (vv. 60-63).

Il tirar fuori la «mente umana e la sua brace» dalla contesa temporale di passato, presente e futuro, in qualche modo orienta nuovamente il termine e la nostra indagine verso l'idea di una mente umana ospitata da una mente che la supera.

Rimanendo in sintonia con quanto appena reperito va certamente considerata con attenzione l'occorrenza del termine «mente» all'interno del componimento *INFRAPENSIERI LA NOTTE*.²⁶² In questa poesia Luzi riprende un tema a lui caro: l'importanza dei luoghi del pensare che non sono pienamente affidati al dominio del raziocinio. Già nella raccolta di svolta del 1963, *Nel magma*, ma soprattutto in quella successiva, *Su fondamenti invisibili*, il dettato poetico si dilata fino a contenere anche pensieri 'lateralì', che come inavvertitamente, si inseriscono nel procedere dei versi rompendo la sequenza del filo logico che si sta portando avanti, ma approfondendone il portato del pensiero. Questa dinamica, peraltro, non è certamente una prerogativa esclusiva del fare poetico luziano,

²⁶² *Ivi*, p. 1076.

ma affonda le radici nel fare letterario novecentesco, basti come esempio capitale ricordare il flusso di coscienza joyciano.²⁶³

In *INFRAPENSIERI* la «mente» si ritrova in un'oscillazione, data dalla circostanza feriale ma non banale del sostare sulla soglia tra il sonno e la veglia. In questo limite la mente sembra non entrare linearmente e lucidamente nel merito della questione che si vaglia, tanto che il primo verbo che si accorda con essa è «divagare». Ma in questo andar obliquamente del pensiero essa invero «entra nel vivo». E nei versi successivi nuovamente si riscontra l'oscillazione tra il suo «smarrirsi» e il «ritrovare i filamenti/ dell'arte, della giornata».²⁶⁴ È interessante questa occorrenza perché in questo componimento appare chiaro come il percorso che propone il poeta al lettore è quello di accogliere ciò che apparentemente è inteso come 'smarrimenti', per condurli a momenti di 'ritrovamento'. La mente viene quindi a configurarsi non come il trono da cui il libero arbitrio emana le sue sentenze, bensì come il luogo in cui l'uomo può perfino effettuare interessanti scoperte sulla propria esistenza e sul mondo che la ospita. Perfino la mente appare un luogo in cui l'uomo non ha pieno dominio, ma da cui inaspettatamente, inavvertitamente, può ricevere informazioni preziose.

Non può non essere vagliata la comparsa del termine in questione all'interno di un componimento fondamentale della raccolta, quale *Stelle alla prima apparizione*.²⁶⁵ In esso la «mente» compare

²⁶³ Si ricordi che Luzi aveva ben presente la lezione di Joyce sin dagli anni del liceo. Basti rammentare le dichiarazioni circa la propria scelta giovanile di dedicarsi in università agli studi letterari piuttosto che a quelli prettamente filosofici. «Proprio il filosofare primario mi rapiva e mi esaltava. Quando lessi Thomas Mann, Proust, Joyce, allora dissi: questi sono i filosofi della nostra epoca» in *Ivi*, *Cronologia*, a c. di S. Verdino, p. LXIII.

²⁶⁴ *Ivi*, p. 1076. «Divaga/entra nel vivo/la sua mente/nella pausa/della notte che comincia» (vv. 29-33).

²⁶⁵ *Ivi*, p. 1082.

all'interno di un verso-invocazione: «fa' che s'apra a ricevere la mente» (v. 17). E continua descrivendo le modalità in cui essa debba ricevere: «con gioia e con sgomento» (v. 18), legando indissolubilmente il conoscere del soggetto con la sensibilità che esso mette in moto nell'atto del conoscere. Non si tratta quindi di una dissezione asettica del reale, quanto di una ricezione partecipata. E ancora, i versi seguenti mostrano *e contrario* in che modo il poeta chieda di conoscere la realtà in cui è immerso: «senza avarizia/ o scemo orgoglio». È interessante notare come questa richiesta, che è al contempo definizione dell'atto del conoscere poetico, si trovi all'interno dell'ultima sezione in cui compare il viaggiatore Simone Martini e che la sezione sia dedicata al cuore del suo agire, il titolo è *Lui, la sua arte*. Siamo ben oltre la metà della raccolta e i limiti della «mente», che abbiamo elencato in precedenza, vengono superati attraverso un rimando al soggetto conoscente che esercita il suo intelletto non nell'atto di strappare dal buio l'esistente, ma in virtù di una ricezione che è frutto di una relazione (tanto che si è detto che si tratta di un verso-invocazione). Si tratta di un punto dirimente all'interno della presente indagine.

Non meno da considerare nella traiettoria del termine «mente» all'interno del *Viaggio*, l'occorrenza presente in *Punto estremo*. La poesia mira a indicare proprio il punto laddove trova il suo apice e il suo limite l'intelletto umano: «non può/oltre, andare/ né da esso/recedere la mente».²⁶⁶ Anche il componimento successivo contiene il termine fin qui ricercato e forma quasi un dittico con la poesia che lo precede. «In quale punto/ la separazione è posta?» (vv.1-2), questa domanda è inserita ad *incipit* e sembra fulminare il lettore,

²⁶⁶ *Ivi*, p. 1092.

Arrivati a questa curva della traiettoria ‘mentale’ del *Viaggio* i due piani di mente divina e terrestre vengono posti in dialogo, in alternativa o comunque vengono presi in considerazione simultaneamente. È proprio in questa prospettiva che si colloca l’occorrenza nel poemetto *Il seme*.²⁶⁸

²⁶⁷ «essa, noi nel vago» (v. 11).

97

scienza? (vv. 70-77).

Come si può notare dalla citazione proposta in realtà siamo di fronte a tre alternativi sistemi di comprensione della realtà: la mente umana è opposta a una «universa vigilanza», la quale è a sua volta posta in una sorta di scala gerarchica in un gradino inferiore ad una più «vasta scienza». Questo sovrapporsi di menti ed intelletti rende ragione di una molteplicità di piani contestuali da considerare in relazione al termine preso in esame.

Ma nell'ultima sezione del *Viaggio* riscontriamo davvero uno scarto che risulterà fertile all'interno delle seguenti sillogi: in essa abbiamo due occorrenze. Il primo componimento è *Tutto è angustia intorno, tutto*²⁶⁹ in cui l'osservazione del volo di un uccello prende le sembianze di una grande metafora dell'innalzarsi del pensiero umano, anch'esso sottoposto a «desiderio e sofferenza» (v. 16), «dritte verticali» (v. 21) e capovolgimenti. Negli ultimi versi, in cui si palesa che il pensiero in questione era una «preghiera» (v.49), compare il termine fin qui indagato.

La mente che la abita, la osserva,
la segue, è la medesima
presente-orante in ogni dove. (vv. 55-57)

In questa chiusa il componimento subisce come un duplice colpo d'ala, per il quale la «mente» risulta abitante la preghiera e la felicità a cui essa mira, nonché abitata dalla «medesima» felicità o preghiera o mente «presente-orante in ogni dove». Si configura quindi una mente abitata da un'altra mente, in questo entrare del pensiero umano nell'orbita del divino.

²⁶⁹ *Ivi*, p. 1124.

La seconda occorrenza è altrettanto degna d'essere posta in rilievo poiché pone nuovamente questa dinamica di appartenenza delle creature ad un creato e ad un Creatore che ne condivide la natura.

Cuoce seme, senno,
cuoce il suo pensiero
nella nostra mente

lei estate piena, estate data. (vv. 26-29).

In questa occorrenza la contiguità tra mente umana e quella che precedentemente era stata designata come «universa mente» si realizza in coincidenza ed apre spiragli che verranno toccati nella seguente produzione.

d) Mente in *Sotto specie umana*

In *Sotto specie umana* la parola «mente» ricorre 14 volte, in questa raccolta il termine ricalca le accezioni trovate in rassegna fin qui nelle precedenti sillogi. In primo luogo si riscontra anche qui un intelletto umano caratterizzato dal suo limite e quindi si ritrova una «ottusa/ mente umana» (v. 4-5),²⁷⁰ una «mente spaesata» (v. 7),²⁷¹ o anche la «vertigine/ d'una mente umana/ al paragone/ di occultissima evidenza» (vv.12-15).²⁷²

Da considerare separatamente è la poesia *Lo sfolgorio del Bosforo*²⁷³: in essa il termine «mente» ricorre due volte ed in due accezioni differenti. Il componimento mette a fuoco una dinamica paradossale del conoscere: la possibilità insita nell'intelletto umano di decretare esistente o inesistente una qualche manifestazione

²⁷⁰ M. Luzi, *Sotto specie umana*, Garzanti, Milano 1999, p. 106.

²⁷¹ *Ivi*, p. 126.

²⁷² *Ivi*, p. 135.

²⁷³ *Ivi*, p. 78.

dell'Essere al suo cospetto, o come si esprime il poeta: «l'oscillamento/ dell'universo ente» (vv. 5-6). A fronte di tale responsabilità conferita al giudizio umano, del tutto inadeguata appare la presenza umana, a dir poco irrilevante al cospetto dell'universo in cui abita, «un fremito,/ un sussulto minimo/ nel cuore dell'essente» (vv. 12-14). In tale contesto il poeta si chiede «in mente cuius?» (v. 7) accada tutto ciò e risponde con un pronome, «la sua», che lascia intendere sia quella di un essere umano, forse la propria. Ma il termine ricompare alla fine del componimento e il referente è sensibilmente mutato:

ma ha un potere immenso,
decreta intimamente
se è o non lo è
presente questo miracolo
del vero e dell'apparente,
se esiste assolutamente
nel senso e nell'infinita
mente vacante... (vv. 18-25)

L'uso del sintagma «infinita/ mente vacante» (v. 25) riprende l'accezione di una mente che supera il livello umano e in cui risiede il senso, già osservato nelle precedenti raccolte. Peraltro questo tipo di riferimento ritorna all'interno di *Sotto specie umana*, basti pensare alla poesia *Allo zenith d'un grido*²⁷⁴, in cui si legge:

si generava nel celeste
sottosuolo della mente

²⁷⁴ Ivi, p.

di piccoli e di adulti
l'immagine degli angeli
e del loro movimento
tra cielo e terra. (vv. 18-25)

In questa occorrenza la mente viene come richiamata da due riferimenti contemporaneamente: da un lato infatti essa viene a riferirsi all'intelletto dei «piccoli e degli adulti», quindi all'immaginario mentale umano, ma d'altro canto il «celeste/sottosuolo» che «genera» questa conoscenza richiama la «infinita/mente vacante» o l' «universa mente» nelle varie declinazioni incontrate sin qui nello spoglio.

e) *Mente in Dottrina dell'estremo principiante*

In *Dottrina dell'estremo principiante* si trova una poesia, dall'eloquente titolo *Ha un limite*,²⁷⁵ che formalizza in versi il percorso, che si è osservato fin qui:

Ma sì, sente talora
angusto il suo perimetro
la mente dell'uomo, eppure
il disinganno non la umilia,
vibra
essa, si libra
all'unisono con che?
Collimano misura
e prodigiosamente dismisura. (vv. 11-19)

Da questo percorso lungo le raccolte dell'ultima fase luziana risulta chiaro come il termine «mente» venga spesso accompagnato da aggettivi o comunque delimitatori semantici che ne mettono in risalto l'angustia, la ristrettezza, finché non ci si trova dinnanzi ad un «eppure», come in questa poesia, che smentisce o completa quanto detto prima. La mente è inadeguata e angustata *eppure* «si libra» (v. 16), si innalza verso insospettate altezze. La chiusa di questa poesia è paradossalmente perfetta: «collimano misura/ e prodigiosamente dismisura» (v. 10-11). Due opposti si vengono a sfiorare, a contendere il confine, a competere in uno stesso punto e quel punto si chiama «mente» umana.

²⁷⁵ M. Luzi, *Dottrina dell'estremo principiante*, Garzanti, Milano 2004, p. 66.

In questo ambito non va taciuto l'illuminarsi della mente, tanto ben descritto in *Non è superba, ma il mondo non le è pari*²⁷⁶, non è un caso che in questo componimento si metta a tema la «mente dei profeti»:

La luce.

La luce meglio le conviene.

Ha la sua rapidità

lo spirito

e lei ne è simbolo

e figura nella mente dei profeti. (vv. 13-18)

Certo, una parola che non poteva mancare relativamente a «mente» è proprio luce ed in questa raccolta che possiede lo slancio di un ultimo salto si perviene come ad una *summa*. La «mente dei profeti», di coloro che si pronunciano o meglio preannunciano il Verbo divino, riceve l'intensità della «luce», la cui «rapidità» è «simbolo» dello spirito in essa.

In questa raccolta spiccano, infine, due occorrenze riferite al termine mente che concludono questo spoglio con un orientamento decisamente 'ascensionale'. All'interno del componimento *Navigano scintillando*²⁷⁷ una «primavera [...] venuta di soppiatto» (vv. 11 e 13) fa sorgere al poeta una domanda circa l'effettiva potestà sull'esistente:

Chi regna? Tutto, niente-

l'anima infinita –

mente

celeste del certame. (vv. 24-27)

²⁷⁶ *Ivi*, p. 100.

²⁷⁷ *Ivi*, p. 55.

Il termine «mente» compare qui compiutamente riferito ad una forza che governa il trascorrere del tempo, una «mente celeste», che quindi si può ritenere abbia sede in cielo, ma che tenga le redini del «certame», ciò che si è visto essere ‘il sì e il no del mondo’, la ‘vorticoso danza’, il continuo contendersi di vita e morte quel brano di terra che si affaccia davanti gli occhi del poeta. L’ultima occorrenza, proprio tra le ultime pagine della raccolta, nella poesia *Ecco, precipitano insieme*, non poteva che essere «in mente Dei».²⁷⁸ Il cerchio così si chiude.

5. Evento

Nella parola «evento» la risemantizzazione, o meglio, la dilatazione dell’ambito semantico e l’incremento di occorrenze nel succedersi delle raccolte è particolarmente evidente e significativo.

Nell’intera opera poetica luziana il lemma ricorre 54 volte, ma se nella prima e seconda fase la frequenza di questa parola è abbastanza bassa (solo 12 occorrenze nelle prime 11 raccolte), nelle restanti 5 sillogi il termine viene scelto con un’assiduità che non può non richiamare l’attenzione.

Il termine è caro all’autore di Castello sin dai primi versi: fa infatti parte di *Canto notturno per le ragazze fiorentine*, il primo componimento della sezione *La barca*, da cui trae titolo la prima silloge pubblicata da Luzi ventunenne; nella seconda raccolta compare una poesia dal titolo *EVENTO*.²⁷⁹

²⁷⁸ *Ivi*, p. 170.

²⁷⁹ *Ivi*, p. 78.

In queste prime occorrenze si nota che il lemma viene utilizzato seguendo diverse direzioni: dapprima, in ambito amoroso, come qualcosa che è inerente al susseguirsi feriale della vita e si oppone al librarsi in cielo delle giovani fanciulle;²⁸⁰ nella seconda assume la connotazione di imminenza fosca in chiave anche storica, riferendosi alla guerra in Spagna;²⁸¹ infine viene usato per indicare un accadimento che rivela un *surplus* in termini di stupore e significato.

Su quest'ultima accezione vale la pena soffermarsi perché è l'inizio di un lungo percorso: si fa riferimento in particolare a due poesie appartenenti alla raccolta *Avvento notturno*.

La prima è *TANGO*, in cui l'incedere melodioso di una *tanguera* spangola, «un'ombra intangibile in un soffio», segue «l'accento/della notte» e in questo fondersi di creatura e creato «l'evento» è il manifestarsi «triste della sua vita senza scampo».²⁸² A distanza di due pagine è posta la poesia che ha come titolo *EVENTO*: in primo piano si trova il pianto d'una giovane donna «dalla guancia puerile» presso una tomba. Evento che viene trasfigurato nella chiusura del componimento anche attraverso l'innesto del mito della ninfa Aretusa, trasformata in fonte da Artemide per sfuggire all'inseguimento di Alfeo. Così le lacrime della giovane vengono legate al cielo, alla «clemenza iridata delle sere d'aprile» e allo scorrere d'un fonte, personificato da Aretusa che «insegue i verdi anni sul prato».²⁸³ In questi casi si nota come l'accezione usata da Luzi in

²⁸⁰ «Dalla terra volano via gli eventi, le dolci passioni» (v.19) in *Canto notturno per le ragazze fiorentine* in *La barca* Cfr. M. Luzi, *L'opera poetica*, cit., p.19.

²⁸¹ «Ma a ponente/ cala la gioventù lustra di eventi» in *TERRA* in *Ivi*, p.63. Utile l'indicazione di Verdino (*Apparato critico*, p. 1356) che fa notare che il ponente in questione è la Spagna della guerra civile, quindi la gioventù diventa lucente e logora per una luce che l'abbaglia e per un lutto che la commuove, per una pesantezza e una fatica che è propria «degli eventi».

²⁸² M.Luzi, *L'opera poetica*, cit., p. 74.

²⁸³ *Ivi*, p. 78.

questa prima fase è quella di evento straordinario, che ha un'intensa carica immaginativa che tende a condurre il lettore verso un esito rivelativo.

In *Su fondamenti invisibili* il termine ricorre in due accezioni sensibilmente differenti: dapprima si fa riferimento a quella che veniva chiamata *histoire evenementielle* dagli storici de «Les Annales»;²⁸⁴ in un secondo momento si fa riferimento alla storia d'un'anima, si cita uno «strano evento, perfino grandioso» che capita ad una donna, la quale «lo accoglie tra anima e chacram».²⁸⁵

In *Al fuoco della controversia* si inizia a palesare una relazione tra l'evento e l'eterno, sin dal primo componimento di *Graffito dell'eterna zarina*: «Oh, sì, il tempo/ [...] E insieme la sua parte non in luce/ mai granita in eventi» (v.13,17-18).²⁸⁶ L'evento è considerato come la parte in luce del tempo, come ciò che del tempo ci è dato di vedere: il visibile procedere del tempo. In questa occorrenza il termine è come se acquistasse profondità, inizia a diventare la concreta manifestazione di un'entità che lo supera.

Ed è nello stesso componimento che ricompare la parola «evento» al plurale: nello specifico il termine viene chiamato in causa in un contesto che allude alla tripartizione temporale proposta da Sant'Agostino nelle sue *Confessioni*. Agli «eventi passati o che si preparano o che mai non saranno» (vv.66-69)²⁸⁷ peraltro si collega il «maturare» degli eventi, altro accostamento ricorrente, che introduce a

²⁸⁴ Si veda anche «rifonde dal principio ogni sostanza,/ la città nella pietra, la storia nei suoi eventi» (v. 119-120) da *Nel corpo oscuro della metamorfosi* in *Su fondamenti invisibili*. *Ivi*, p. 382.

²⁸⁵ *Ibidem* (vv. 285-6).

²⁸⁶ *Ivi*, p. 417.

²⁸⁷ *Ivi*, p. 419.

un approfondimento del senso del termine indagato: l'evento è un accadimento che attende la sua «maturità» prima di compiersi.²⁸⁸

Risulta interessante sottolineare, inoltre, come in due occasioni, verso il termine della silloge, venga associato al termine evento il verbo «conoscere» e il suo derivato «riconoscere».²⁸⁹ Evento è ciò che l'uomo si trova davanti gli occhi e richiede un'indagine.

a) Evento in *Per il battesimo dei nostri frammenti*

In *Per il battesimo dei nostri frammenti* continua il percorso che il termine aveva intrapreso con *Al fuoco*, infatti si presenta la più rappresentativa occorrenza di evento in senso storico. La poesia si intitola *Lui il guerriero* ed è una «epifania ipotetica» di Mao e della moglie, al verso 5 si legge «Cotto da sole ed aria/ bruciato dagli eventi» (vv.6-7)²⁹⁰, Verdino proprio a proposito di questi versi scrive in *Apparato critico* che essi «alludono al Mao estenuato dopo l'eroica impresa della Lunga Marcia (1934)».²⁹¹

Ma è soprattutto l'istanza conoscitiva dell'evento che torna con insistenza in questa silloge luziana: in una prima apparizione dell'Angelica che darà il titolo a una lunga sezione di *Fraasi e incisi* si assiste ad una ricerca di «senso in quel mirifico discorso» (v. 5), un tentativo di ravvisare gli eroi, conoscere i luoghi e «gli eventi» (v. 7).

²⁸⁸ Si faccia riferimento a «soffrendo male il ritardo e l'immaturità degli eventi» (v. 99) II in *Graffito dell'eterna zarina*, o «cercando di conoscerlo, l'evento,/ dico, che lei sente maturo/ se non già oscuramente accaduto» (vv. 11-14) in *L'incognita è sul binario di corsa* cfr. *Ivi*, pp. 424 e 450.

²⁸⁹ Cfr. le poesie *L'incognita è sul binario di corsa* e *In che lingua, in che perso dialetto?* in *Ivi*, pp. 450 e 453.

²⁹⁰ *Ivi*, p. 567.

²⁹¹ S. Verdino, *Apparato critico*, cit., p.1645.

Insieme al conoscere è implicato notevolmente in questa raccolta il tema della «liberazione dal dramma del ricordo e della dimenticanza»²⁹², in questo senso anche l'evento è soggetto alla dimenticanza, allo svanire dalla mente e al suo dubitarne.²⁹³ Ed è proprio nella poesia dal titolo *Perdita della memoria* che per la prima volta l'evento acquisisce una dimensione nuova: viene esteso al manifestarsi del mondo, mediante il semplice accostamento all'aggettivo «universale». E il tutto è suscitato nella poesia dal recupero d'un verso leonardesco sulla fugacità dell'ora e la dimensione del tempo che vive l'uomo, tra presente già passato e futuro già arrivato. Il verso è posto in chiusura alla poesia ed è il caso di rileggerlo:

O storia senza storia,
o trascorrere in sé
dell'universale evento.²⁹⁴

In tre versi Luzi riesce a rarefare la 'controversia' del procedere conflittuale degli eventi, riducendo al singolare l'intero corso del cosmo quale un «trascorrere» in sé stesso di un medesimo «universale evento».

b) Evento in Frasi e incisi di un canto salutare

La raccolta pubblicata nel 1990 è quella che porta a compimento tutto il cammino che la parola «evento» ha attraversato nei precedenti cinquant'anni all'interno della produzione poetica

²⁹² S. Verdino, *Introduzione*, cit., p. XLIII.

²⁹³ Cfr. «Ricorda la vigilia/ non ricorda l'evento» (vv. 7-8) in *Finito cosa?* e «la storia o il non accaduto evento» (v. 10) in *Bene mai avuto o bene dimenticato?* M.Luzi, *L'opera poetica*, cit., p. 598 e 679.

²⁹⁴ M. Luzi, *L'opera poetica*, p. 666, vv.19-21.

luziana. Già dalla prima occorrenza il termine «acquisisce una nuova intensità».²⁹⁵ In questo componimento l' 'evento' è il tema attorno a cui si sviluppano i versi. Ed è sulla sua natura che si interroga il poeta: se esso nella vita dell'uomo sia destinato a precipitare «nel suo niente» (v. 7) o al rivelarsi «improvvisamente», sotto la sua rovina, della «potenza/ di libertà e d'amore/ del suo annullamento» (vv. 20-22).²⁹⁶

La natura dell'avvenuto evento è sovranaturale, il componimento si chiude infatti con le parole di Cristo «chi dicono che io sia?» (v. 26). Non a caso Mazzanti la definisce una «poesia cristica».²⁹⁷ E su questa scia si possono osservare diverse altre ricorrenze di questa parola all'interno di *Fraasi e incisi*: vale la pena di rileggere un brano da *Passato o futuro?*

Perché loro erano lui
ed era lui
sepolto o seminato
in loro
uno per uno
e tutti unificati
dall'interminato evento.
O storia umana che scossa dal fulmine
tutta ti risenti.²⁹⁸ (vv. 31-36)

²⁹⁵ S. Verdino, *Apparato critico* in *Opera poetica* p.1690. *Poesia Senza eco, senza esodo oltre (crollo e sgorgo)* p. 735.

²⁹⁶ M. Luzi, *L'opera poetica*, cit., p. 735.

²⁹⁷ G. Mazzanti, *Dalla metamorfosi alla trasmutazione*, Bulzoni, Roma 1993, p. 125.

²⁹⁸ M. Luzi, *L'opera poetica*, cit., p.737.

L'«interminato evento» non è altro che la Risurrezione, l'evento di un mondo che è sommessamente colmo della presenza di Gesù Cristo, che si dissemina nella vita di ciascuno di coloro che l'hanno seguito e soffre con loro la propria morte. L' «interminato evento» di vita divina che vive nella vita umana.

Nel componimento *Pasqua?* sì, *Pasqua* viene introdotto un elemento altrettanto importante per la presente indagine: la relazione che intercorre tra questo «interminato» o «universale» evento con l'essere umano. In *Pasqua* prende parole la voce di una donna, in quel «ciclonico ricominciamento» (v. 19), si chiede se lei stessa sia un evento all'interno di un evento che l'oltrepassa.²⁹⁹

L'evento universale è ciò che sta accadendo ora all'unisono e contemporaneamente in ogni luogo distintamente eppure imperscrutabilmente insieme. È il «qui e ora» universale a cui tende tutta questa fase della produzione luziana. Ed è proprio questo moltiplicarsi di eventi nell'Evento che propone il dettato poetico luziano come lettura del *mondo in ansia di nascere*, volendo rimanere ad un titolo di una poesia del poeta fiorentino. Così raggiunge quella che Verdino ha felicemente definito la «concezione di piena integralità naturale dell'accadere».³⁰⁰

In *Dov'era lei con la mente?* ritorna il «trascorrere in sé medesimo/dell'universale evento» (vv. 15-16) che avevamo visto in precedenza e in *È febbraio nel suo ricordo* si arriva allo «straripante evento» (v. 17) che viene rafforzato dalla dizione di «universale avvenimento» (v. 22), ma forse la cosa più interessante è l'insistenza sulla partecipazione umana all'interno di questo procedere universale.

²⁹⁹ M. Luzi, *L'opera poetica*, cit., p. 763.

³⁰⁰ S. Verdino, *Apparato critico*, cit., p. 1690.

In tal senso la chiusa è asseverativa, «e lei c'era dentro – ora lo comprende./ E sì, c'è ancora – questo la sorprende»³⁰¹ (vv. 23-24).

Dalle occorrenze emerge anche un elemento che avrà una propria importanza nelle restanti raccolte: l'attesa dell'evento. In *Risposta? niente* la distribuzione dei versi a costellazione viene utilizzata per ottenere un effetto di *suspence*, il lettore si trova in attesa di un evento che l'autore gli svela verso dopo verso, anche citando esplicitamente l'attesa stessa:

Rimase desto

quel senso

tra stupore e attesa

d'un già avvenuto

ma non ancora manifesto evento.³⁰² (vv. 9-13)

Questa attesa è peraltro da accostare ad una tensione che innerva tutto il tessuto poetico,³⁰³ un desiderio che inarca i componimenti e che conduce l'io poetico, in *Non è nuovo*, a voler tornare in un luogo primigenio:

vorrebbe il desiderio

a prima del principio

dove covano gli eventi

impetuosamente ritornare...³⁰⁴ (vv. 21-24)

E ritorna il riferimento ad un luogo in cui gli eventi risiedono prima che arrivi il loro momento, rimanendo alle parole che abbiamo

³⁰¹ *Ivi*, p. 778.

³⁰² M. Luzi, *L'opera poetica*, p. 889.

³⁰³ Cfr. M. Cacciari, *Fondamenti invisibili*, in AA.VV., *Pensiero e poesia nell'opera di Mario Luzi*, a c. di S. Mecatti, Vallecchi, Firenze 1989, p. 20.

³⁰⁴ M. Luzi, *L'opera poetica*, p. 749.

incontrato già nella precedente raccolta, prima che sia ‘maturo’: un non meglio identificato «prima del principio» che fa tornare alla mente la tripartizione temporale agostiniana.

Prima di giungere al pieno deflagrare del termine «evento» nell’erta risalita dei versi di *Fra si e incisi*, una tappa del percorso va dedicata alla poetica luziana, che come si è appena notato, si esprime anche attraverso scelte lessicali e formali. Uno dei manifesti del poetare di questa fase della produzione di Mario Luzi è certamente il componimento *Rimani tesa volontà di dire*: ripresa e sviluppo della citatissima *Vola alta parola, cresci in profondità* della raccolta precedente. Qui in tono esortativo l’autore mette a fuoco le questioni centrali del suo fare poesia: prima tra tutte «la nominazione delle cose./Delle cose e degli eventi» (vv. 4-5). Riuscire a nominare, cioè dare il proprio nome, ma anche far rivivere negli occhi del lettore le cose e gli «eventi» è la prima missione, scontrandosi con «grida e vaniloquio» (v. 9), con la «subdola intrusione/ dell’insignificanza, dell’indifferenza» (vv. 11-12). Far rivivere gli eventi che «procombono/nella loro nullità» (vv. 13-14), si tratterebbe quasi di un miracolo se non fosse che «tutti la vita li contiene./ Tutti e procede imperiosamente» (vv. 22-23). L’incedere imperioso della vita contiene anche ciò che è già accaduto, contiene anche ciò che sembrava morto e alla poesia quindi non resta che immergersi in questo flusso continuo e onnicomprensivo.

Si ordina (Sistina) è una «epifania degli affreschi michelangeloeschi nella cappella sistina»,³⁰⁵ anche in questo componimento la strategia della distribuzione dei versi a costellazione

³⁰⁵ S. Verdino, *Apparato critico*, cit., p. 1741.

dilata il testo poetico con conseguente incremento dell'attesa e compare un'interessante meta-rappresentazione dell' 'evento':

O immagine
del mondo
ancora accesa
dalla propria incandescenza
tempestata dai nubi
e dal suo evento.³⁰⁶ (vv.17-22)

L'evento del mondo è ritratto dall'affresco michelangiolesco e le parole di Luzi lo ripropongono in un rimando che però non chiude il circolo in una citazione artistica ma ne allarga i confini fino a cogliere l'incandescenza proprio dell'esistere, fino a farci presagire l'indicibile dell'accadere universale. Torna alla mente la felice espressione che utilizzò Cacciari in un convegno dedicato a Luzi nel 1989: «la dizione rende allora giustizia all'irrappresentabile dell'esistere, custodisce in sé, rammemora la dimensione indisvelabile dell'apparire».³⁰⁷

Le ultime occorrenze da considerare hanno un portato davvero considerevole e i contesti in cui vengono reperiti conferiscono definitivamente quell'aura sacrale che abbiamo già intercettato in questa raccolta. *Mondo al risveglio, mondo (Puerizia)* è un trasalimento di «spavento» e «meraviglia» che riscuote un bambino al risveglio: una scossa dovuta all'imbattersi con il «duro evento». Da tenere in considerazione l'anafora che lo precede, «accadeva ancora / accadeva sempre», che dilata l'accezione del termine in una dimensione di reiterazione continua eppure mai uguale a se stessa. Ma

³⁰⁶ M. Luzi, *L'opera poetica*, cit., p. 940.

³⁰⁷ M. Cacciari, *Fondamenti invisibili*, cit., p. 23.

anche la chiusa del componimento torna su un tema particolarmente caro a questa raccolta, la partecipazione dell'essere umano (del bambino in questo caso) all'evento: «ne era il cuore, il centro» (v. 22) e questo determina lo stupore e il timore che in forma vocativa chiudono la poesia. Non può rimanere inosservato l'aggettivazione dell'evento nell'occorrenza appena presa in esame: il «duro evento» richiama infatti il *durus sermo* di evangelica memoria.³⁰⁸ Questo riferimento peraltro ben si concilia con il contesto universale in cui il lettore pone ormai stabilmente il termine evento.

L'ultima occorrenza del termine indagato all'interno di *Frasi e incisi* sigilla con solennità il percorso svolto attraverso l'intera raccolta. L'evento si rivela lentamente, la disposizione a costellazione partecipa al procedere dei versi, ma supera la forma letteraria in cui può essere ridotto (sia essa metafora o simbolo) per ribadirsi un manifestarsi sciolto d'ogni arbitrarietà o artificiosità umana, «abrupto ed assoluto evento» (v. 13), in ogni momento sul punto di nascere, «al suo cominciamento» (v. 17).

È, lui.

È

ed accade,

accade continuamente.

È nel suo accadere,

sì,

lo è unicamente

e rode

e polverizza

³⁰⁸ Gv 6,60.

la metafora
di sé,
distrugge il proprio simbolo
lui, abrupto ed assoluto evento
sempre,
sempre,
in ogni istante
al suo cominciamento.³⁰⁹

c) Evento in *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini*

Nella raccolta dedicata al pittore senese medievale Simone Martini, il termine «evento» ricorre sei volte, ma l'uso non appare connotato in senso marcato come accade per le precedenti raccolte. Soltanto in due casi vale la pena soffermarsi per seguirne il percorso.

In *Fermo nell'anteluce* il viaggio conduce il pittore, e il lettore, dinnanzi ad una sospensione, una sosta in cui l'animo è sovrastato da un «blocco/ d'attesa e di silenzio» (vv. 3-4) e in esso si accalca l'eterna compresenza e lotta tra le due forze opposte che nei secoli l'uomo ha chiamato nei modi più diversi:

Covano
male e bene
muti
in sospensione, all'incrocio degli eventi.³¹⁰ (vv. 16-19)

³⁰⁹ *Ivi*, p. 934.

³¹⁰ *Ivi*, p. 972.

In questo contesto l'«evento» è ciò che continuamente viviamo: il susseguirsi di attimi diversi e in continua connessione tra loro, che contengono questa interminabile 'covata' e a cui dobbiamo partecipare per portarne a termine la generazione. L'altra occorrenza invece riporta l'evento in una dimensione temporale di presente che contiene in sé passato e futuro:

e non conosci tempo
futuro né passato
ma unico e indiviso
in cui stanno le potenze
ed avvengono gli eventi?³¹¹ (vv.23-27)

Evento è quindi il punto nello spazio in cui si manifesta il tempo «unico e indiviso» (v. 25).

d) Evento in Sotto specie umana

Nella penultima silloge il termine indagato si conferma un elemento cardine del lessico: è una delle opere che conta più occorrenze e nella maggioranza dei casi è impiegato nell'accezione di manifestazione dell'essere, con tratti specificamente cristici.

Riproponendo la rappresentazione di un dipinto duecentesco il Luzi-Malagugini guarda con occhi *Da postero* e osservando i suoi «eguali» (v. 2) li definisce

sospesi,
tra grazia e desiderio,

³¹¹ *Riappare - e non è né passato* in *Ivi*, p. 1109.

astanti del perpetuo evento³¹² (vv. 10-12)

Ricompare quindi l'accezione di 'universale evento' che si è già vista in precedenza e la contestuale partecipazione dell'uomo ad esso. Il termine «astanti» indica, a differenza di ciò che si è incontrato in precedenza, una certa inerzia del soggetto partecipante in relazione al manifestarsi dell'evento, ma questo pare attribuibile allo specifico del componimento in cui lo sguardo del poeta è dichiaratamente estraneo a quanto descritto. Si potrebbe anzi avanzare l'ipotesi secondo cui Luzi utilizza proprio questo termine per indicare una estraneità degli «eguali» ritratti rispetto all'*alter ego* dell'autore.

Quindi riprende con una certa accentuazione il ricorrere di quelli che sono stati già definiti «eventi cristici». La cosa interessante è che la ripresa è arricchita da un intridersi di questi eventi con gli elementi naturali, intercettando la direzione poetica che già dagli anni Ottanta prende campo nella concezione poetica luziana e che si è vista con gli studi dedicati alle precedenti parole. All'interno della poesia *Aprile, festa vagabonda* in un abbraccio di «accese fioriture» (v. 8), in una «esaltazione straripante [...] di giubilo e di canto» (vv. 13 e 15) appare una natura in fermento, in cui «dilaga l'avvenuto evento/ la resurrezione flagra»³¹³ (vv. 16-17).

In sé è il titolo di un componimento in cui l'evento-Dio stravolge la storia umana. Interessante che in questa poesia si specifica la dilatazione spaziale e temporale dell'evento: esso concerne «cielo e terra» (v. 3), «storia ed essenza» (v. 6), «niente nel mondo ne rimase esente» (v. 13). «E in ogni dove maturò l'evento»: nel secondo verso ricompare il tema della maturazione già incontrato in precedenza e si

³¹² M. Luzi, *Sotto specie umana*, cit., p. 18.

³¹³ *Ivi*, p. 36.

scopre tutta la conciliazione che Luzi infonde alla sua poesia, in cui la storia del mondo dilatata dall'evento divino si incontra con il fugace esistere umano. Umano fugace, ma che è «chiamato» alla «prova/ di vigore e conoscenza» (vv. 24-25), umano non come sostantivo astratto ma come concreto referente di ciascun uomo. Ciascun uomo è chiamato «all'essere in un lampo» (v. 15) e fa parte dell'evento, egli con la sua prova. E a fronte di essa sta la «particola» (v. 28) che compare a fine componimento che si pone come liberazione «sia nel nulla/ sia nel pieno compimento» (vv. 31-32).³¹⁴

Accanto alla poesia appena analizzata si trova *Detto?*: questo è un componimento in cui il termine ricercato viene usato per designare un martirio in croce e, infatti, qui è nell'inedito accostamento con l'aggettivo «obbrobrioso». Viene inserita sin dal primo verso di questo componimento la questione della dicibilità sempre parziale dell'evento: indicibile ma allo stesso tempo inesauribile, riaccadente. Benché mai compiutamente detto «lui [...] ora» nel momento della sua prova lo rendeva intramontabile, «lo configgeva [...] nel firmamento/in una croce/ d'astri e sangue/lui con il proprio/luminoso scempio» (vv. 6-11).³¹⁵

Nell'ottava sezione della silloge sono presenti due testi che contengono la parola che si sta esaminando e in entrambi i casi ci si ritrova di fronte all'accezione cristica, che si può ben definire caratteristica di questa parte della produzione luziana. In *A lei, Gerusalemme, sale* l'evento è alla stregua del sangue che tinge la scena del mondo quale «inchiostro» (v. 27) indelebile, quale «eterno

³¹⁴ *Ivi*, p. 100.

³¹⁵ *Ivi*, p. 101.

promemoria» (v. 28).³¹⁶ *Ingoiato dal mondo? Sì, lo era* continua la meditazione sull'evento arrivando all'evangelica e paradossale affermazione per cui soltanto attraverso la consumazione, addirittura all' «annullamento» dell'evento, si può giungere al suo compimento, alla sua compiuta immissione nell'Essere:

L'evento era accaduto
fino al suo annullamento.
Così era perfetto, così entrava
nella polpa trasparente (v.15-19).³¹⁷

Da ultimo si passa in esame l'occorrenza in *Lui che da un immemorabile romitorio*: in essa il lessema ricercato torna ad essere utilizzato al plurale, ma l'aggettivazione ad esso riferita conferisce un definitivo marchio di rilevanza all'interno del dettato poetico:

E c'era vita, accadevano,
sì, eventi ma accadevano
repleti, già gonfi di essenza (vv. 16-18)³¹⁸

Gli eventi si ritrovano tra la misura del «presente che accade» e il suo essere «gonfio di essenza». Qui è chiaro come questo termine risulti per Luzi il punto d'incrocio di diverse misure temporali: tra il *kronos* e il *kairos*. L'uso del latinismo «repleti» già mette in luce una rilevanza del sostantivo a cui si riferisce rispetto al resto delle parole, ma quel «gonfi di essenza», quasi fossero delle rotondità dell'Essere, chiude l'arco teso del percorso di questo termine all'interno di *Sotto specie umana*.

³¹⁶ *Ivi*, p. 113.

³¹⁷ *Ivi*, p. 115.

³¹⁸ *Ivi*, p. 135.

e) Evento in *Dottrina dell'estremo principiante*

Nell'ultima raccolta poetica c'è un'interessante innovazione lessicale relativa al termine in esame; compare l'uso del verbo, di chiara matrice latina, da cui trae origine il lemma «evento»:

Era e eveniva
il suo essere presente
all'essere e all'evento
ininterrotto del mare
e di se stesso presente (vv.3-7)³¹⁹

Per condurre il lettore nel pieno manifestarsi dell'Essere l'autore rafforza «era» con una voce verbale che specifica la qualità del suo esistere in quello specifico momento: il suo venir fuori, seguendo il significato etimologico, il suo accadere. E si conferma una volta di più la dimensione d'incrocio, quasi ponte, tra «attimo» e «eterno». In questo senso è da rileggere la chiusa:

Era e eveniva
parimenti nel tempo
e nell'eternamente. Oh attimo... (vv. 8-10).

In *Parola umana* torna ad essere messa in questione la potenza o l'impotenza dello strumento cardine della poesia. Qui però è come ribaltata la prospettiva. Dal difetto umano che si sconta nel nominare, «la distanza» dalla «verità» (v. 3) di «casi, eventi,/brividi» (vv. 5-6) si passa ad una sorpresa:

³¹⁹ M. Luzi, *Dottrina dell'estremo principiante*, cit., p.47.

ma ecco, più addentro,
più adiacente al verbo
ora quella loquela (vv.12-14)

f) *Sinonimi*

Esistono due sinonimi del termine prescelto che non possono essere trascurati in questa sede, poiché condividono con esso quella ‘risemantizzazione’ a cui abbiamo dedicato larga parte fin qui. In particolare il lemma *avvenimento* è quello che segue più da vicino il percorso descritto nelle precedenti pagine. La prima occorrenza di questo termine è nella raccolta *Al fuoco della controversia* e si presenta immediatamente come termine marcato, si tratta infatti di un «perpetuo» e «imprendibile avvenimento».³²⁰ Peraltro anche questo lemma condivide l’accezione che si riferisce ai grandi fatti della storia: per esempio nel componimento *Cacce all’uomo, torture puntigliose dei nervi*³²¹ viene impiegato per alludere all’«invasione russa scatenata nel 1956»³²² a Budapest.

Ma la prima accezione è quella più produttiva, infatti in *Per il battesimo dei nostri frammenti* si trova un «continuo avvenimento»³²³ e in *Fraasi e incisi di un canto salutare* deflagra il portato semantico nell’«universale avvenimento»³²⁴ che troverà in *Sotto specie umana* l’accostamento con aggettivi quali «perpetuo», «oscuro» e «mai detto».³²⁵ Da ultimo va notato che alcuni componimenti più

³²⁰ M. Luzi, *Graffito dell’eterna zarina II* (vv. 129 e 254) in *L’opera poetica*, cit., p. 421-22.

³²¹ *Ivi*, p. 474.

³²² S. Verdino, *Apparato critico*, cit., p. 1611.

³²³ M. Luzi, *Il sempreverde* in *L’opera poetica*, cit., p. 672.

³²⁴ M. Luzi, *È febbraio nel suo ricordo* (v. 22) in *L’opera poetica*, cit., p. 789.

³²⁵ M. Luzi, *Sotto specie umana*, cit., pp. 5, 100 e 139.

direttamente inerenti a questo tema si avvalgono di entrambi i termini per trarne forza e *varietas*.³²⁶

L'altro evidente caso è rappresentato da un sinonimo che assume la medesima accezione di 'evento' che si è riscontrata nella tarda fase luziana: in *Bedeaker* compare un «supremo accadimento» (v. 5) ed il referente è inequivocabilmente la Resurrezione dipinta da Piero della Francesca:

Di Piero e del suo nume
in Sansepolcro
mi sorprese col suo tremendo agguato
il gran dipinto,
mi scoppiò in viso il supremo accadimento.
Vinta la notte, schiantato ogni legame
di morte e d'increscioso asservimento
emerse, mi colpì in pieno petto
l'abbagliante aurora umana.³²⁷

6. Cominciamento

A differenza delle precedenti la parola «cominciamento» compare per la prima volta in *Su fondamenti invisibili* ed ha il suo apice di ricorrenza in *Frasi e incisi di un canto salutare* e *Sotto specie umana*. Si tratta decisamente di un sostantivo che assume una notevole rilevanza all'altezza dell'ultima fase della produzione luziana, recuperando una tradizione dalle radici ben piantate nella

³²⁶ Si tratta degli appena citati *E' febbraio nel suo ricordo* e *In sé*.

³²⁷ M. Luzi, *Dottrina dell'estremo principiante*, cit., p. 161.

lirica italiana ma oltrepassando i limiti della nostra storia letteraria. Esito finale di quest'operazione dell'autore fiorentino è la dilatazione dell'enciclopedico bagaglio lessicale della sua poesia in concomitanza con la ristrutturazione globale della concezione poetica.

La prima occorrenza del termine *cominciamento* compare nel poema *Il pensiero fluttuante della felicità*:³²⁸

Ed è che il mondo per inattesa grazia
ti parla dei suoi seppellimenti e dei suoi parti,
ti svela il suo costrutto nei suoi boia e nelle sue vittime,
vive nei suoi animali e nei suoi ciottoli,
nelle sue opere di scienza e d'arte efficaci o logore
in te e di te che ne sei parte dal cominciamento e giudice.
(vv. 111-116)

Il mondo parla dai «suoi seppellimenti e dai suoi parti», svela il suo ordine, vive nelle sue creature e quindi anche nell'uomo, che ne è parte «dal cominciamento» e giudice. L'uomo è partecipe ed è parte del mondo dalla sua creazione, dal *fiat* che l'ha generato: quel momento, quell'abbrivio iniziale del mondo, è chiamato da Luzi «cominciamento» ed è la prima volta che utilizza questa parola.

Per ritrovare un'altra occorrenza del termine indagato bisogna oltrepassare una raccolta, per giungere al componimento *Vero o ingannevole questo*, contenuto in *Per il battesimo dei nostri frammenti*. In esso l'ambito sembra essere dapprima ristretto ad un'esperienza dell'io poetico:

Vero o ingannevole questo –
questa gioia, questo cominciamento?

³²⁸ M. Luzi, *L'opera poetica*, p. 369.

come apprenderlo, come significarlo?³²⁹ (vv. 1-3)

Ma dai versi che seguono si apre una dimensione ben più ampia, «due sorgenti» (v. 8) sono all'origine di questa gioia, ed esse vengono nominate «luce e canto» (v. 6) e conducono ad una chiusa in cui l'autore si domanda se la distinzione che ne opera l'uomo sia una peculiarità del nostro essere parte, incapaci di considerare l'Uno, e se quindi ciò che viene percepito come distinto non sia invece «un'acqua sola/ un flusso eterno» (vv. 9-10). Si noti come anche in questa occasione il termine 'cominciamento' indichi l'origine dell'esistere, il suo sempre nuovo sorgere alla luce.

In *Quei fremiti, quei primi*³³⁰, poesia contenuta nella raccolta *Fraasi e incisi di un canto salutare*, il lemma compare all'interno di una metafora tanto forte quanto felice dal punto di vista estetico:

primavera
delle profondità
che anela
al suo cominciamento
oppure al suo ritorno. (v. 4-8)

La «primavera/ delle profondità», quasi fosse una forza tellurica che proviene da una non meglio identificata superficie, si palesa come anelante «al suo cominciamento», qui come inizio visibile in germoglio, e posto in alternativa al termine «ritorno»: come a ribadire una differente concezione del mutamento in essere, non si tratta di un ciclo che torna su sé stesso, bensì di un continuo e sempre nuovo principio.

³²⁹ M. Luzi, *L'opera poetica*, cit., p. 676.

³³⁰ *Ivi*, p. 791.

Alla sezione successiva appartiene *Non perderlo il filo della vita*,³³¹ «l'accurata esortazione di Lachesi» come la definisce Vitale nello studio sul «filo della vita»³³² luziano. In essa il «cominciamento» (v. 25) è direttamente legato al sorgere di ogni nuovo giorno e, come prendendo le mosse da quell'allusione, indica ogni nuovo inizio, ogni nuova intrapresa della vita, ogni nuovo germoglio di vita:

Non ti lascia lui, lo sai,
se non lo tradisci,
al primissimo albicare
ti vibra tra le mani
ad ogni nuovo giorno
a ogni nuovo cominciamento (vv. 20-25)³³³

Una importante tappa di questo itinerario è certamente *Le si sfogliano tutt'intorno i rami (Migrazione)*³³⁴: in essa per due volte compare una domanda cardine del poetare luziano:

Fine

quella, o cominciamento? (vv. 8-9 e 23-24)

Il sentore dell'avanzamento dell'inverno convince la creatura alata a spiccare il volo e la poesia è come se si chiedesse se quel momento e quel decollo sia la chiusura di un ciclo, di una vita, o un principio per la vita nuova. La «doppiezza del richiamo» (v. 12) che patisce il volatile non è poi diversa dalla «doppiezza del cammino» (v. 33) a cui sono costretti i Magi che compaiono nella prima sezione di *Fra si e*

³³¹ *Ivi*, p. 799.

³³² R. Vitale, *Mario Luzi. Il tessuto dei legami poetici*, SEF, Firenze 2015, p. 118.

³³³ In *Non perderlo il filo della vita* in M. Luzi, *L'opera poetica*, cit., p. 799.

³³⁴ M. Luzi, *L'opera poetica*, cit., p. 870.

*incisi*³³⁵. Infatti l'immedesimazione con il vivere della natura, tema portante della sezione *Il corso dei fiumi*, di cui fa parte (*Migrazione*), viene indagato alla luce di una fiducia sconfinata in quel 'filo della vita', che la mente umana non di rado perde di vista e che invece gli animali, agli occhi del poeta, seguono quasi ciecamente. Quasi che il farsi creatura tra le creature dell'uomo e del poeta debba passare per il superamento del suo essere uomo, il superamento del suo voler limitare o dimenticare quel 'flusso'.

Da questa contrapposizione tra «fine e cominciamento», ciò che si afferma nel pieno del suo divenire è proprio il secondo. Se Mattesini sostiene che in *Fraasi e incisi* Luzi attua uno «spiegato inno liturgico»³³⁶ che coinvolge l'intero esistente, il «cominciamento» è la nota da cui il poeta parte per affermarne la continua mutevolezza e il continuo divenire. Interessante d'altro canto la chiusa di questa poesia:

«Fine o principio? Principio o fine?

O tempo, tempo senza confine?» (vv. 38-39).

L'apertura ad un tempo che non abbia confine, che non sia da identificare con un punto di partenza o un punto d'arrivo, è la vera meta del ragionamento poetico luziano. Verdino in *Apparato* così commenta: «il *refrain* si inserisce nel rovesciamento fine/principio di eliotiana memoria».³³⁷ Il riferimento chiaramente è al celebre verso dei *Four quartets* di T.S. Eliot «in my beginning is my end» che apre *East Coker* e che chiuderà la stessa sezione dell'opera invertendo i due sostantivi.³³⁸ Ma anche quel verso in realtà è una citazione, si

³³⁵ *Ivi*, pp. 720-1.

³³⁶ F. Mattesini, *Luzi salutare*, cit., p. 37.

³³⁷ S. Verdino, *Apparato critico*, p. 1723.

³³⁸ T. S. Eliot, *La terra desolata. Quattro quartetti*, Feltrinelli, Milano 2010, pp. 108 e

tratta infatti del «motto di Maria Stuarda *en ma fin est mon commencement*».³³⁹

Emerge immediatamente la vicinanza tra il termine francese e il termine italiano scelto da Luzi per trasferire il *beginning* eliotiano. Ma la cosa si rende ancor più interessante se si considera che Luzi ha letto i *Four quartets* attraverso la traduzione in francese di Pierre Leyris,³⁴⁰ il quale traduce l'incipit di *East Coker* rispettando esattamente la fonte originaria.³⁴¹ Nella trasposizione in italiano certo avrà avuto forse influenza anche la tradizione di questa parola: già nella *Vita nova* Dante scrive a proposito di un sonetto con due cominciamenti³⁴² e nel *Paradiso* utilizza questa parola scegliendo un accento severo nei confronti della fragilità umana.³⁴³ Celebre anche il passo dello *Zibaldone* in cui Leopardi cita il nascimento come un «cominciamento della vita».³⁴⁴

Sarà utile ricordare che una poesia analizzata in precedenza, *È, lui* appartenente sempre a *Fraasi e incisi*, contiene nel proprio ultimo verso la parola qui indagata. In quel frangente per «cominciamento» si intende la più minuscola parte del tempo, di ogni istante, ma anche l'inizio e l'origine d'ogni vita, in quanto essere in divenire. Ed allora la sua natura si esprime in ogni istante in un aspetto del suo divenire, del suo cominciare, del suo cominciamento.

³³⁹ A. Tonelli, *Note del curatore* in *Ivi*, p. 167.

³⁴⁰ S. Verdino, *Cronologia*, in M. Luzi, *L'opera poetica*, p. LXXXVI.

³⁴¹ T. S. Eliot, *Quatre quators*, Seuil, Parigi 1950, p. 45.

³⁴² D. Alighieri, *Vita nova*, Mondadori, Milano 1999, p. 176 e sg.

³⁴³ «La carne d'i mortali è tanto blanda/ che giù non basta buon cominciamento/ dal nascer de la quercia al far la ghianda» (vv. 85-87), canto XXII in D. Alighieri, *Paradiso*, Mondadori, Milano 2005, p. 614.

³⁴⁴ «Il nascere istesso dell'uomo cioè il cominciamento della sua vita, è un pericolo della vita, come apparisce dal gran numero di coloro per cui la nascita è cagione di morte» pensiero 68 del 1819 G. Leopardi, *Zibaldone*, Donzelli, Roma 2014, p. 533.

Passando alla raccolta edita nel 1994, la prima occorrenza fa parte del componimento *Giovanna accovacciata*³⁴⁵: qui ‘cominciamento’ è di spazio o tempo e sta in opposizione a fine (interpretabile sia in relazione alla fine di qualcosa, sia in relazione al fine di qualcosa). Per converso cominciamento sarebbe sia in accezione di inizio temporale di qualcosa, che di origine quasi casuale.

La seconda, ancor più rilevante, è contenuta nel poemetto *SEME* :

comanda la necessità
morire e dar nascimento.

È umile, trattiene
quasi timoroso il fiato
l’anno nel suo cominciamento
sta sospeso, esita
sopra sé stesso il mondo,
vige un intimo
raccoglimento di tutte le sue forze
tra la palta e l’acqua,
l’acqua e gli astri (vv. 46-56)³⁴⁶

Anche qui il termine viene utilizzato nell’ambito lessicale del tempo, però viene sempre giocato nella doppia misura dell’anno e del suo cominciamento, quindi della sua unità minima. E anche qui poco lontano viene richiamata la duplice forza che orienta il mondo del

³⁴⁵ M. Luzi, *L’opera poetica*, cit., p. 979.

³⁴⁶ M. Luzi, *L’opera poetica*, cit., p. 1100.

«morire e dar nascimento». Ed è proprio questo senso dell'insorgenza dell'Essere ad interessare maggiormente, poiché trova maggior spazio. Basti pensare al componimento *Trascorre tra il fogliame* inserita nella raccolta *Sotto specie umana*. Questa poesia è un'epifania del fiume, tema e soggetto prediletto da Luzi in ogni epoca della sua produzione, l'immane presenza da cui la sua casa di via Bellariva distava poche decine di metri. Qui il fiume è investito dell'immagine della temporalità, nella composizione poetica è come se fosse tempo: flusso d'acqua che continua dentro di sé. «Continuità» e «ritorno» sarebbero termini statici se non fossero illuminati dal termine che si sta indagando, «cominciamento», peraltro dilatato da quell'«ogni» che lo precede.

Oh continuità

Oh ritorno su sé medesimo

di ogni cominciamento (vv. 40-2).³⁴⁷

Questa appena incontrata è una variante interessante del nostro tema: se, infatti, in precedenza il cominciamento è come l'accento, la nota, la scia di una novità del tutto differente da ciò che la circonda e per questa sua diversità 'uncina la mente' e la conduce ad un'attesa e ad una sorpresa, in questo caso, invece, è adoperato con un accento sensibilmente differente. Si tratta di una variante ovviamente voluta e consapevole dell'autore: qui il cominciamento è come inquadrato da una visuale più ampia che lo illumina quale parte di un più lungo, fluviale, procedere, all'interno del quale ciascun cominciamento viene come ricompreso in un «ritorno su sé medesimo».

³⁴⁷ M. Luzi, *Sotto specie umana*, cit., p. 73.

Si inserisce proprio in questa prospettiva l'occorrenza contenuta in *Le nuvole, non quella*

C'è paura e spaesamento,

deve tutto accadere

e dissolversi nel niente

del continuo cominciamento (vv. 61-64)³⁴⁸

Il cominciamento è continuo: il componimento segue le vicende di alcune nuvole bucate dal volo di un falco e, dentro e dietro questo semplice tema, riemerge dal fondo la concezione luziana dell'Essere, che si svela nel suo divenire nel «dissolversi nel niente» e nel «continuo cominciamento», nella continua insorgenza della vita. Se la precedente occorrenza in qualche modo sembrava ricomprendere il cominciamento in un ritorno a sé stesso, l'insistenza di questo «continuo cominciamento» ritorna sul tasto dell'incessante vita che si mostra e si offre.

È vero quel cominciamento?³⁴⁹

Di ogni cosa dubitarne la fine, rintracciarne l'inizio; di ogni cosa scrutarne la direzione, l'orientamento nella sua traiettoria dell'esistere. L'occorrenza in *Ritmo* è il canto rauco di un volatile all'alba, ma l'orizzonte rimane una temporalità più vasta del suo presente. Così chiude il componimento:

essere stati ed essere

non si separano, non sciolgono

il loro celestiale nodo

gli attimi della nostra eternità.

³⁴⁸ *Ivi*, p.91.

³⁴⁹ *Ivi*, p. 143.

Dove mai erano andati è l'ultima poesia che contiene l'oggetto della presente indagine. Qui Luzi mette in scena il rovesciamento, la rimessa in questione di tutto: andando incontro alla fine, alla morte, il sussulto. Che forse il massimo delle idee, dell'arte e dei pensieri celesti sia il loro azzerarsi, il loro annullarsi, il loro smettere di zampillare l'uno dall'altro, il loro cessare ogni «possibile cominciamento»?

Dove mai erano andati,
essi, i suoi pensieri?
Sciamavano per tutta l'atmosfera,
si trovavano su alle stazioni
celesti, si avviavano
in ultimo convoglio
verso la gloria
e lo sterminio,
la loro gloria era l'annullamento,
il loro trionfo era lo zero
di ogni ab ovo
possibile cominciamento... (vv. 1-12)³⁵⁰

a) Ricominciamento

Si è scelto di riservare un paragrafo separato alla parola «ricominciamento» perché trova un suo specifico ambito lessicale, per quanto segua un itinerario ovviamente vicino e in alcune occorrenze coincidente con «cominciamento».

³⁵⁰ *Ivi*, p. 148.

La ricorrenza di questo termine è meno assidua di quella del precedente e la prima comparsa è all'interno della raccolta *Per il battesimo dei nostri frammenti*. In *Lottanti* il ricominciamento è utilizzato apparentemente secondo l'uso comune, come un re-inizio di ciò che si è precedentemente designato: in questo contesto «la lotta».³⁵¹ Ma la lotta di cui si parla è la «condizione agonica della vita».³⁵² Ancora qui il termine è soltanto allusivamente portato in ambito semantico trascendente.

La poesia *Pasqua? sì, Pasqua*³⁵³ di *Fraasi e incisi* porta alla luce la risemantizzazione che è emersa anche con la parola «evento».

quell'afono

e ciclonico ricominciamento

del tempo da sé medesimo... (vv. 18-20)

Questa occorrenza si trova all'interno della prima sezione di *Angelica*: quest'ultimo termine richiama il nome di donna che porta verso l'alto, ma anche una voce di angeli; espandendosi nel significato, anche una condizione del tutto desiderabile che porge alla mente l'armonia, la luce, il cielo. Ma il nome, inoltre, fa viaggiare la mente sui binari fantastici dell'*Orlando Furioso*: Angelica era l'oggetto del desiderio di tutti gli erranti, dei prodi cavalieri d'ogni fede.³⁵⁴ L'intera sezione è caratterizzata dalla presenza di un «soffio», di un «alito», forse «gemito» o «annuncio», un «murmure», un flusso o un «abissale sommovimento». L'«afono e ciclonico ricominciamento» è un altro e ulteriore nome che viene attribuito a questo dire che si muove

³⁵¹ M. Luzi, *L'opera poetica*, p. 643.

³⁵² S. Verdino, *Apparato critico* in M. Luzi, *L'opera poetica*, p. 1663.

³⁵³ M. Luzi, *L'opera poetica*, p. 763.

³⁵⁴ Cfr. la seconda sezione di *Fraasi e incisi*, in particolare *Di chi erano cavalcature?* M. Luzi, *L'opera poetica*, cit., p. 770.

silenzioso ma costante. Come in molte occasioni nel «cominciamento», il termine viene riferito al ritorno del «tempo su sé medesimo». Qui però non può sfuggire che il «ricominciamento» è una riproposizione della *Pasqua* che si trova a inizio poesia e alla «resurrezione» che troviamo a fine componimento.

La supero, la dimentico
nel mio moto verso il mare,
la morte, il ricominciamento.³⁵⁵ (vv. 28-30)

Anche in *Si condensa, laggiù, la luce* si oppone il «ricominciamento» alla morte, anche qui il tema è la resurrezione; benché il componimento descriva il procedere dell'Arno al mattino verso Pisa - il fiume, metafora capitale del moto, del fluire, dell'essere verso il suo fine, verso la sua fine, verso il suo «ricominciamento».

Passando al *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini*, non si trovano che conferme al percorso già intrapreso.

In *Ci apre*³⁵⁶ il termine è posto come il ponte che permette di oltrepassare la morte, di fronte all'ipotesi immediata che tutto sia destinato a perire, viene inserito in forma di dubbio («forse») un nuovo inizio. E certo non si discosta dal riferimento alla resurrezione, come qualcosa che rinasce dopo la morte, ma si tratta di un risorgere che ha a che fare con il moto della natura, un risorgere di «primavera-domenica». Il concetto della resurrezione viene calato in un ambito prettamente naturale, per leggere una sorta di epifania dello spirito di natura. Non può non tornare in mente, anche qui, «in my end is my beginning» di eliotiana memoria; ma qui si fa riferimento a un

³⁵⁵ *Ivi*, pp. 874-5.

³⁵⁶ *Ivi*, p. 992.

«ricominciamento», come a dire una ripresa sempre nuova del principio.

Ma entrava nella stanza
e nell'infermo
che ero gioia e spasimo
del ricominciamento
di sé in sé del mondo (vv. 14-18)

In *Vibrò*³⁵⁷ questa idea di resurrezione si attua nel continuo disfaccimento e rifaccimento del mondo. Come se dicesse che in ogni momento il mondo si rinnova, in una nuova morte e ricominciamento. E la poesia è proprio l'addentrarsi in questo presente dilatato, che, una volta intravisto, vissuto, indicato, immette alla misura dell'eterno presente cui tende il sentiero luziano. Eterno presente non come assenza di temporalità, ma come strana compresenza nell'attimo delle misure del tempo e della mente. Alla base si trova infatti l'assunto che il tempo è sezionato in passato, presente e futuro soltanto dalla «angusta mente» che non può fare a meno di rendere propria una realtà che la sorpassa, come quella del tempo.

L'estrema occorrenza che qui si passa in rassegna è quella compresa nel testo poetico commissionato dalla Santa Sede a Luzi per il Venerdì Santo del 1998. Gesù Cristo, rivolgendosi al Padre, è attraversato da questi pensieri:

Ma questa perduta specie volevi riconciliarti,
mi hai affiliato all'uomo perché,
figlio dell'uomo,

³⁵⁷ *Ivi*, p. 1047.

trafitto dagli uomini, sanguinassi

e questo fosse il prezzo del perdono

e del ricominciamento (vv. 26-31)³⁵⁸

In questa occorrenza il referente al lemma indagato non ha necessità d'essere esplicitato ulteriormente e si pone a giusto compimento del percorso intrapreso.

7. Danza

L'ultimo lemma preso in esame non presenta un numero altissimo di occorrenze all'interno dell'opera luziana, ma è molto interessante sia al fine di una ricognizione della visione poetica che dal punto di vista dell'intertestualità che propone.

Una «danzatrice verde» appare già in *Avvento notturno* e ciò che va ravvisato in questo componimento tetrastrofico è l'assiduità con cui il poeta accosta «origine e parvenza/della morte» con «il paesaggio del suo passo» (vv. 11-12). Sin da questa prima occorrenza si evince un forte legame con la «profonda aria morta» (v. 3).³⁵⁹

Ed in effetti questo legame rimane anche nella prima occorrenza del termine, presente nella celebre *INVOCAZIONE* contenuta in *Primizie del deserto*. Il convivere di vita e morte è un tema portante della stagione centrale del percorso poetico luziano, un acuto saggio di Quiriconi insiste molto nell'analisi di questa poesia per indicare una

³⁵⁸ M. Luzi, *Via crucis* in Id., *Su «la parola di Dio»*, Metteliana, Città di Castello 2010, p. 44.

³⁵⁹ M. Luzi, *L'opera poetica*, cit., p. 75.

nuova apertura dei versi nei confronti del reale, soprattutto per l'importanza del riferirsi a un «tu».³⁶⁰ Il testo recita:

Guarda il numero alterno, la danza
perenne delle morti e delle nascite,
da celesti città sabbia, da imperio
a servitù, da inedia ad opulenza,
da grazia a venustà, da asprezza a calma. (vv. 97-101)³⁶¹

In questo caso il lettore si trova di fronte a una «danza» di morte e nascita, che evoca e attraversa il trascorrere del tempo in questa terra, non a caso definita qualche verso prima come «sfera angosciosa di Parmenide» (v. 82). Quindi, danza come alternanza perenne e ripetuta, cadenzata e regolare, del vivere e del morire. Questa accezione è produttiva e più avanti si vedrà anche quali sono i precedenti che la muovono.

Per ritrovare nuovamente il termine studiato bisogna aprire la raccolta *Su fondamenti invisibili* e all'interno del poema *Gorgo di salute e malattia* ricorre nuovamente una danza che è strettamente connessa con i temi della vita e della morte:

L'India sotto il volo dei corvi
non so se vive o muore. Lì, nel cerchio
della divina danza di tamburo e fiamma,
di origine e distruzione, l'India
come altri, come altri non vive e non muore. (vv. 179-183)³⁶²

³⁶⁰ «Questa difficile operazione di ribaltamento del punto di vista tradizionale e accertato della poesia novecentesca trova il suo fulcro in *Primizie del deserto* che in tal modo [...] apre un nuovo ciclo» e più avanti «A quel “tu” è domandato, ora più che mai, il compito di farsi tramite per l'uomo della conoscenza e dell'ipotizzabile salvezza». Cfr. G. Quiriconi, *Il fuoco della metamorfosi*, cit., p. 135 e 152.

³⁶¹ M. Luzi, *L'opera poetica*, cit., p. 180.

In questo componimento compare una «divina danza» perché ricorre all'interno dell'evocazione del rito della cremazione dei morti che Luzi ha potuto osservare in India. Danza si conferma, quindi, come alternanza degli opposti che mira a una paradossale convergenza di vita e morte. La visione della cremazione ritrae «il tamburo» che detta il ritmo del rito e la «fiamma» che consuma i cadaveri. «Origine e distruzione» riunite in un solo gesto: il procedere della vita nell'incedere della morte. Va considerata attentamente la nota in *Apparato critico* relativa ai vv. 180-183: essa segnala che «riprendono con accento di perpetuità metamorfica il “living and partly living” eliotiano».³⁶³

Nella raccolta successiva il lemma ricercato ricorre all'interno del *GRAFFITO DELL'ETERNA ZARINA* e per la prima volta in un contesto in cui è palesato il riferimento ad un preciso avvenimento storico contemporaneo:³⁶⁴

Notizie intanto assicurano
che tornano, che sono anzi alle porte i valenti uomini
garanti incomparabili del buon ordine
e dello status quo molto ma molto antea.
Tornano via mare, si direbbe,
con un vento promiscuo un po' di maestro un po' levante
se non è uno scherzo, se non è solo il memento

³⁶² M. Luzi, *L'opera poetica*, cit., p. 398.

³⁶³ S. Verdino, *Apparato critico*, cit., p. 1587.

³⁶⁴ «I vv. 41-57 fanno sarcastico riferimento al ritorno di una presenza inquietante della destra eversiva fascista nei primi anni '70 in Italia, soprattutto con una serie di attentati terroristici e di deviazioni dei servizi segreti: in particolare i vv. 48-9 adombrano qualche compromissione delle gerarchie militari esemplare dall'adesione al MSI di Giorgio Almirante (1914-88) da parte dell'ammiraglio Birindelli (gioco di parole tra “ammiraglio” e “almirante”, in spagnolo “ammiraglio”))» in S. Verdino, *Apparato critico*, cit., p. 1597.

di qualche danza macabra quel broncio

d'ammiraglio a rimorchio dell'almirante. (vv. 41-49)³⁶⁵

In questo contesto la «danza» ricorre come «macabra» quasi fosse il presagio funesto di un futuro fosco. E contemporaneamente un paradossale accostamento di gioia e morte, di vita e buio: una danza che indica la gioia che però è inscenata come da uno scheletro, o che attende e sta a indicare la polvere che l'uomo attende d'essere.

La morte smette di soffiare il suo fiato sul collo della «danza» in *Per il battesimo dei nostri frammenti*; il componimento si intitola *Il fiume ancora intatto, il primo scafo*.³⁶⁶

ancora un po' notturno,

la prima plumbea

appena rilucente

frazione delle acque, e subito

quella febbricitante danza, subito

quei vividi frantumi

di cielo e di città

frammisti in esse

oscillanti. (vv. 1-9)

All'interno di una metafora profonda e antica quanto l'uomo, questa occorrenza evoca un movimento fluttuante e continuo, spezzato eppure continuamente rinascente, in un rifrangersi continuo «di cielo e di città».

Torna invece con insistenza la danza in *Frasi e incisi per un canto salutare*, come alternarsi di vita e morte in *(Ceneri) Ci visita noi ceneri*.³⁶⁷

³⁶⁵ M. Luzi, *L'opera poetica*, cit., p. 422.

³⁶⁶ M. Luzi, *L'opera poetica*, cit., p. 570.

Siamo
noi pure
dentro l'animato grembo
dove nascita
e morte si affrontano
sì, ma solo per confondersi...
Siamo in quella mischia
non sapendo da che parte,
l'una o l'altra,
l'una e l'altra
unite in sussulto
e spasimo di danza... (vv. 26-37)

Nuovamente il termine è riferito all'alternanza di vita e morte dentro cui si muove l'uomo, ma il sintagma in cui appare si orienta in *variatio* verso una decisa riproposizione del tema della *coincidentia oppositorum*. Così anche il passo di danza è uno spasimo: ultimo segnale della vita che muove verso la morte e primo di quel morire che stringe l'uomo agonizzante tra le sue mani.

a) In viaggio nel *Viaggio*

Danza nel *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini* è una parola-chiave che ricorre sette volte.

La prima e unica volta che ricorre come terza persona del verbo da cui ha origine il lemma preso in esame è all'interno della poesia *Quel vegliardo che quasi quasi danza*, l'ultima della sezione

³⁶⁷ *Ivi*, p. 920.

«Carovana». Come è facile notare, il termine ricorre in posizione finale del primo verso, quindi in posizione enfatica. In quest'occasione il verbo danzare fa riferimento all'atteggiamento di questo «vegliardo» apparso in sogno all'io che scrive e che lo introduce ad una «scoscesa porta» (v. 13): una via «per cui l'uomo è passato /solo prima [...] E che dopo/divenuto umano/ finalmente ritroverà» (vv.17-9).³⁶⁸ Si tratta di una danza che inizia ad un percorso di conoscenza quasi misterico. Per di più riaffiorano alla memoria due versi del *Purgatorio* dantesco in cui compare un analogo «vecchio solo/ venir, dormendo, con la faccia arguta» (*Pg*, XXIX, 143-44). Il vecchio del purgatorio dantesco rappresenta con ogni probabilità *l'Apocalisse* giovannea e la faccia «arguta», glossa Sapegno, rappresenta «un libro che rivela il futuro e s'addentra in una materia misteriosa e sublime».³⁶⁹

Il termine «danza» ricorre nel *Viaggio*, inoltre, per ben tre volte in accordo con aggettivi che conducono a una prospettiva palesemente metafisica (d. ininterrotta, d. perpetua, d. universale).³⁷⁰ Negli ultimi due casi viene per di più scelto questo termine per concludere il componimento, invece nell'altro caso il poeta esplicita che si vuole identificare l' «ininterrotta danza/ dell'essere» (vv. 20-1).

Quasi in contrappunto all'accezione appena esposta, vanno ricordate le occorrenze del lemma preso in esame che compaiono nelle poesie *Tra i monti tale e quale* e *Leone*.³⁷¹ In queste due poesie, infatti, appaiono una «danza di ore» (v. 4) e una «misera porzione»

³⁶⁸ M. Luzi, *L'opera poetica*, cit., p. 1027.

³⁶⁹ D. Alighieri, *Divina Commedia. Purgatorio*, a c. di N. Sapegno, Nuova Italia, Firenze 1997, p. 331.

³⁷⁰ Si tratta delle poesie: *In acqua e in aria*, *Esce dalle riserve*, e *INFRAPENSIERI LA NOTTE* presenti nelle pagine 1039, 1065 e 1077 del Meridiano Mondadori dedicato all'opera poetica di Luzi.

³⁷¹ M. Luzi, *L'opera poetica*, cit., pp. 1041 e 1050.

(v.25) della danza: qui non si tratta del movimento dell'Essere che rimanda alla profondità dell'esistere, bensì si presenta il trascorrere del dato reale nella sua insistente e variata ripetizione; l'esistente visto dall'esistenza vissuta.

Da ultimo va presa in considerazione la «vertiginosa danza» contenuta in *Stelle alla prima apparizione*.³⁷² Anche in questo caso il termine viene scelto dal poeta come sigillo conclusivo del componimento, ma in quest'occorrenza la danza diventa lo specchio dell'arte. Non è un caso che per definire l'arte, all'interno di quello che può ben dirsi un manifesto di poetica, Luzi scelga di utilizzare la stessa parola che ritiene efficace per descrivere il movimento dell'Essere. Non è un caso perché deriva proprio dalla concezione dell'arte che emerge da questa pagina:

Fa' che s'apra a ricevere la mente

con gioia e con sgomento

- però senza avarizia

o scemo orgoglio - quell'abbondanza... (vv. 17-20).

L'abbondanza di cui si parla è rappresentata dalle parole e dalle immagini che vengono incontro al poeta, quali segni da interpretare. Lo statuto primo dell'artista è quello dell'ermeneuta, di colui che ha da riconoscere i segni che gli si presentano e che prova a restituirne per parole o immagini il movimento, la direzione o il senso. Così, siccome la poesia è inafferrabile per sua natura, è esercizio di anfibologia, se proprio da questi versi emerge chiaramente la concezione dell'arte, emerge altrettanto d'impeto come la natura dell'arte e quella dell'Essere siano intimamente e strutturalmente

³⁷² *Ivi*, p. 1082.

legate. È un paragone che tende alla coincidenza, due rette parallele che si scoprono sovrapposte.

Dopo avere passato in rassegna le occorrenze del termine «danza» e della voce del verbo «danzare» nel *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini*, avendo raccolto le accezioni e i contesti in cui esso compare (danza dell'Essere, danza visibile dell'esistente e danza dell'arte), si è seguita un'indicazione contenuta nell'apparato critico del Meridiano dedicato a Luzi. Si è reperita, infatti, una nota dedicata al termine «danza»,³⁷³ che segnala una memoria eliotiana: il riferimento è al componimento *Little Gidding*, appartenente ai *Four Quartets*.

Il termine *dance* compare a più riprese e in varie forme nel poema eliotiano. Si osserva in particolare che ricorre nelle sue diverse declinazioni in tre dei quattro *Quartets*.

In *Burnt Norton*, il primo *Quartet*, Eliot utilizza il termine in veste esclusivamente sostantivale e la prima occorrenza è cruciale: «The *dance* along the artery / The circulation of the lymph / Are figured in the drift of stars» (*Burnt Norton* II, 6-8). Nel giro di tre versi vengono stretti in un rapporto intimo il corso degli astri, il vivere delle piante e il palpitare del sangue nelle arterie dell'uomo: la danza dell'Essere in cui tutto è legato. *Dance* ricompare con la stessa accezione nei versi seguenti, con un timbro risolutamente meditativo: «Neither *from* nor *towards*; at the still point, there the *dance* is» (*Burnt Norton* II, 17). La danza è la natura paradossalmente pulsante del punto fermo dell'universo, anzi è una caratteristica inafferrabile e irrinunciabile del punto fermo del mondo roteante, o come felicemente

³⁷³ M. Luzi, *L'opera poetica*, cit., p. 1770.

traduce La Capria del «centro immoto dell'universo *in moto*».³⁷⁴ L'eliotiano incedere sapienziale ai limiti del paradosso torna a evocare il lemma indagato a qualche verso di distanza dal precedente, in un passo non meno arduo: «Except for the point, the still point/ There would be no *dance*, and there is only the *dance*» (*Burnt Norton* II, 21). Il termine si riferisce nuovamente alla danza dell'Essere: la danza è il modo di pulsare di quello *still point*, senza il quale paradossalmente non ci sarebbe danza e grazie al quale, invece, esiste soltanto la danza.

L'ultima occorrenza di *dance* in *Burnt Norton* è da rubricare all'interno di un contesto leggermente differente. In quest'ultimo movimento del primo quartetto viene posta la questione dello scrivere in versi, o meglio dell'incapacità della parola, se non in musica, di raggiungere il punto fermo, la *stillness* (*Burnt Norton* V, vv. 5-9).³⁷⁵ In questo frangente si cita una danza funebre, ed è la danza che accoglie in un ipotetico Ade un'ombra piangente da poco arrivata, è la danza (si può inferire rileggendo il testo e notando le simmetriche geometrie soggiacenti al testo) delle «voci di tentazione» (v. 20) che assalgono «il Verbo nel deserto» (v.19). Ricorre anche qui l'idea di una danza onnipresente, in ogni dimensione dell'Essere, perfino in quella infernale.

All'interno del secondo quartetto, *East Coker*, il nostro termine ricorre per cinque volte in tre diverse forme: nella tipicamente anglosassone *-ing* form, nel sostantivo derivato *dancer* e nell'arcaico *daunsing*. Nella quasi totalità delle attestazioni in *East Coker* ci si trova dinnanzi a un capovolgimento di prospettiva, rispetto alle

³⁷⁴ T. S. Eliot, *Quattro quartetti*, tr. R. La Capria, ill. J. Munoz, Enrico Damiani, Salò 2013, p. 35.

³⁷⁵ «Posson parole o musica raggiungere/ La quiete, come un vaso cinese ancora/ Perpetuamente si muove nella sua quiete»(tr. F. Donini) in T.S. Eliot, *Le opere*, cit., p. 97.

precedenti occorrenze della famiglia lessicale: la danza in questi casi non è posta a descrizione dei legami profondi che sostanziano l'Essere, ma qui si pone a designare il mutevole ma ripetitivo spettacolo che viene agito sulla superficie terrestre. Qui a danzare attorno a un fuoco sono l'uomo e la donna (*East Coker* I, 27-9)³⁷⁶ e il loro connubio viene designato con un arcaismo, che Linda Bradley Salamon segnala essere derivante dalle pagine del secentesco quasi omonimo Th. Elyot.³⁷⁷ Il contributo della studiosa americana ci permette anche di accedere all'intonazione parodica con cui T.S. Eliot cita il suo predecessore: il termine desueto viene adottato per sublimare temporaneamente un significato che si vuole svuotare e rovesciare nei versi seguenti; della cerimoniosa danza coniugale non rimarrà che il mero atto sessuale. Basta infatti scorrere i versi sino alla seguente attestazione di *dancing* (*East Coker* I, 41)³⁷⁸ per reperire il concetto di danza come ripetersi ritmico e costante dell'agire dell'uomo. Il rapporto uomo-donna viene desolatamente definito «the time of copulating of man and woman» (*East Coker* I, v. 45) ed accostato, senza alcun termine frapposto, a quello delle bestie.³⁷⁹

Risulta interessante soffermarsi separatamente sull'ultima attestazione di *dancing* all'interno del secondo quartetto. I versi, infatti, riprendono il tono sapienziale già apprezzato in *Burnt Norton*: «So the darkness shall be the light, and the stillness the *dancing*»

³⁷⁶ «E vederli danzare attorno al falò/ L'associazione dell'uomo e della donna/ In danza, quale de matrimonio est significazione...» (tr. F. Donini) in T.S. Eliot, *Le opere*, UTET, Torino 1970, p. 100.

³⁷⁷ Linda Bradley Salamon, *A Gloss on 'Daunsinge': Sir Thomas Elyot and T. S. Eliot's Four Quartets*, in «ELH», Vol. 40, No. 4 (Winter, 1973), The Johns Hopkins University Press, pp. 584-605.

³⁷⁸ «Attenti al ritmo della loro danza / come a quello della vita alle lor vive stagioni» (tr. F. Donini) in T.S. Eliot, *Le opere*, cit., p. 100.

³⁷⁹ «Il tempo dell'accoppiamento dell'uomo e della donna/ e quello delle bestie.» (tr. F. Donini) in *Ibidem*.

(*East Coker* III, 28). Ricorre l'accezione della danza dell'Essere, rivisitata dall'interno del trascorrere del tempo, dal tempo vissuto nel buio, in cui il buio sarà luce per l'occhio che saprà riconoscerlo come «the darkness of God» (III, v.13)³⁸⁰ e la stasi sarà riconosciuta come danza. Ritorna alla mente il connubio inestricabile di *still point* e *dance* letto nel primo quartetto.

Per completare la nostra ricognizione lessicale all'interno del poema eliotiano rimangono da vagliare le ultime due forme derivate da *dance*, adottate dall'autore anglo-americano nell'ultima sezione, che prende nome dalla località di una comunità religiosa inglese, *Little Gidding*. Si tratta di due casi particolarmente interessanti per diverse motivazioni. La prima attestazione compare all'interno di un dialogo in cui Eliot cita palesemente la *Commedia* dantesca; l'episodio che viene ricordato è l'incontro tra Dante e ser Brunetto Latini (*Inferno*, XV, vv. 22-124), ma in realtà Eliot inserisce anche allusioni ad altri luoghi della *Commedia*, come il «refining fire» (*Little Gidding* I, v. 92), che rinvia al fuoco che nel *Purgatorio* dantesco affina il lussurioso trovatore Arnaut Daniel (*Purgatorio*, XXVI, v. 48).

«From wrong to wrong the exasperated spirit/ Proceeds, unless restored by that refining fire / Where you must move in measure, like a dancer» (*Little Gidding* II, 91-3). *Dancer* in questo caso richiama la *dance* di *Burnt Norton*: quella danza dell'Essere che, seguendo il dettato poetico, l'uomo può intraprendere soltanto nell'attraversamento del fuoco purificatore, quindi nel pentimento, muovendosi «in cadenza» traduce Donini. Come non pensare, leggendo di questo *dancer*, al già citato «vegliardo che quasi quasi

³⁸⁰ «Ho detto alla mia anima: taci, e lascia che scenda su di te il buio/ Che sarà l'oscurità di Dio» (tr. F. Donini) in T.S. Eliot, *Le opere*, cit., p. 104.

danza» del *Viaggio* luziano? Era a proposito di questo componimento che infatti veniva proposto il riferimento eliotiano nel Meridiano dedicato all'opera poetica luziana.

L'ultima attestazione di un membro della famiglia lessicale di *dance* compare in un contesto in cui il poeta s'interroga sulla forza della parola e tenta di definire (se mai si potesse utilizzare questo verbo a proposito di una poesia) le caratteristiche delle parole che compongono una «right sentence» (*Little Gidding* V, v. 4). L'elenco delle caratteristiche si estende all'interno di una parentesi lunga sette versi, il cui epilogo contiene il lemma che stiamo indagando: «The formal word precise but not pedantic,/ The complete consort *dancing* together» (*Little Gidding* V, v.10). Si può ben parlare di un ideale manifesto poetico. E la mente corre immediatamente alla «vertiginosa danza» contenuta in *Stelle alla prima apparizione* e presa precedentemente in esame.

Da questa breve rassegna appare evidente come il contributo eliotiano sia capitale nella riflessione e nel fare poetico di Mario Luzi. È utile però richiamare anche Sant'Agostino, se non altro per l'esplicita attenzione riposta sia da Luzi che da Eliot al pensiero del Vescovo di Ippona. In particolare risulta interessante all'interno della presente analisi ritornare su un passo di un saggio di De Monticelli, che si intitola *Sul regime musicale della parola*: in esso, dopo aver citato esplicitamente Luzi, la studiosa affronta il tema del «potere d'incanto della parola poetica». Tale potere viene paragonato ad «un barlume di intelligenza angelica che possiede la vita dell'universo *totam simul et perfectam*». Siamo proprio nel tema della danza dell'essere. Che l'inciso appena enunciato non sia un'arbitraria illazione, lo viene a testimoniare la chiusa del paragrafo preso in

esame. Si cita dal testo: «Per poco [la mente] ha trovato consistenza e unità - nella misura di qualche verso. Ma per quel poco, la mente ha trovato riposo nella *securitas* di un libero, gratuito eppure perfettamente armonioso movimento che Agostino paragona alla danza». La nota a piè di pagina che correda il testo rimanda all'agostiniano *De Musica*.³⁸¹

Del resto, l'intero pensiero dell'Ipponate è intestato alla tematica del movimento/mutamento, l'incarnazione del Cristo rivela, da un lato, la vera natura della realtà e, dall'altro, apre per lei una nuova creazione. Ciò genera nel pensiero l'accentuazione del movimento tra le dimensioni dell'essere (sensibilia-intelligibilia, interiorità-esteriorità, anima-Dio) e «dà un ritmo a ciò che è caduco. Certo, il creato è un "torrente impetuoso", o per meglio dire esso "era" e "sarà", non "è". Ma proprio nel trascorrere di ciò che è caduco risuona "l'intero": come in un'opera d'arte orale, in cui è necessario che il singolo verso, la singola sillaba, la singola lettera "trapassi". E quella stessa oppositività per cui le cose si combattono vicendevolmente [...] le intreccia in unità: "contrariorum oppositione saeculi pulchritudo componitur". [...] L'estrema chiarezza di questo "ritmo di ciò che è caduco" si fonda [...] sul fatto che sotto la superficie esso è una manifestazione del mistero di Dio».³⁸²

³⁸¹ De Monticelli Roberta, *Lo spirito e il ritmo. Sul regime musicale della parola*, in *L'allegria della mente*, Bruno Mondadori, Milano 2004, p. 112.

³⁸² Przywara, *Analogia entis*, cit., p. 163.

b) Sotto specie umana e Dottrina dell'estremo principiante

Anche *Sotto specie umana* ospita per sette volte la parola «danza» ma nella maggioranza di queste occorrenze il contesto direziona il lemma sul campo della vita e del suo multiforme procedere piuttosto che su quello dell'alternanza tra vita e morte.

Quest'ultima accezione è pur presente in due occasioni: nello splendido componimento dal titolo *Guarda*³⁸³ in cui ritorna una «vorticoso danza» (v. 11) di vita e morte che si avvicendano e mischiano nel corso dell'esistere, in quello che il poeta chiama «il sì e il no del mondo» (v. 13); così come in *Sogno quello*³⁸⁴ in cui una visione quasi sospesa nel «pulviscolo solare» si affaccia:

un lenticolare andirivieni /
[...] di morti, vivi, possibili/
esistenza future e trapassate/
in danze e contraddanze (vv. 8 e 10-12).

Nel componimento *Il trillo*³⁸⁵ compare invece una «fremebonda danza» di «colori e luci» (v. 1) che al risveglio del giorno «lampeggiano sull'acqua» (v. 6), «mulinano[...] nell'aria», a indicare il «fuoco equoreo», il persistente variare dell'Essere, la «mutazione/ mutua/ delle multiple apparenze» (v.11-13): la mutevolezza della materia e il suo florilegio, il suo manifestarsi, l'apparire della «pura persistenza della vita/ oltre la sua materia» (vv. 15-16). A danzare non è il ritmo della vita che si alterna con la morte, bensì il mutevole apparire della vita.

³⁸³ M. Luzi, *Sotto specie umana*, cit., p. 84.

³⁸⁴ *Ivi*, p. 126.

³⁸⁵ *Ivi*, p. 23.

Sulla stessa linea anche l'occorrenza contenuta in *Arriva, lo conosce*.³⁸⁶

A che fine – si ripete
primavera
dopo primavera lui quella domanda –
ci richiama a sé la vita
che non interrotta e non morta ricomincia
da sé a sé... Coinvolti noi in quella danza. (vv. 20-25)

La danza, ultima parola dell'ultimo verso, condensa in sé il portato della poesia: la vita che non interrotta e non morta ricomincia. Il contesto dei versi è il regolare ripetersi del ciclo delle stagioni, la «vita che nasce dalla vita» per rimanere al dettato luziano.

*Dove va il moto?*³⁸⁷ mette in scena il tema, assai caro all'autore fiorentino, del procedere fluviale:

«così risale il fiume
con la forza
tranquilla delle ali
e delle anche,
così infila
le arcate dei suoi ponti
verso oriente, la povertà,
la sorgente.

È il senso, quello, o un passo della perpetua danza?» (vv. 13-21)

³⁸⁶ *Ivi*, p. 31.

³⁸⁷ *Ivi*, p. 61.

Nuovamente a fine composizione, quasi che «danza» ormai venga ritenuto un assodato punto di riferimento che non necessita di alcuna specificazione. Peraltro con l'aggettivo cui è accostato fa rimando a tutta una serie di occorrenze già incontrate ampliando il senso dei versi precedenti dalla pura descrizione, dal puro paesaggio d'un fiume al più ampio senso di cui esso è figura e parte.

In *È pura ilarità*³⁸⁸ l'occasione è data dal vibrare delle ali su un cespuglio: il poeta si chiede di cosa sia indizio quell'accadimento:

È pura ilarità,
danza, oppure è mulinello,
febbre, ansia?» (vv. 1-3)

Nella chiusa quella danza trova posto nel riferimento al mondo in divenire e alle sue manifestazioni:

Si esprime
così in movimento
e vibrazione
d'ali, d'etere,
minimamente il mondo, anima, ardore. (vv. 1-3 e 26-30)

A tal proposito risulta quasi obbligato il salto all'unica occorrenza inclusa in *Dottrina dell'estremo principiante*. «La sempiterna danza» prende spunto da un feriale evento naturale, quale il semplice scorrere del fiume: seguendolo se ne assapora il ripetersi nonché il rigenerarsi il giungere «ad altra acqua».

Fiume lento, ma fiume...

³⁸⁸ *Ivi*, p. 65.

aspetta l'acqua, aspetta
le sovvenga
più forza e più sostanza
dalla pioggia piovuta
a monte poco avanti -
acqua vogliosa d'acqua,
d'acqua
intimamente bisognosa,
deve,
essa, oltre i ristagni
i salti ed i ripari
giungere ad altra acqua
che la ingoia, l'annulla
e la ricrea - oh sempiterna danza.³⁸⁹

³⁸⁹ *Fiume lento, ma fiume...* in M. Luzi, *Dottrina dell'estremo principiante*, cit., p. 88.

Conclusioni

Entrando all'interno del lessico dell'autore, si notano le oscillazioni semantiche di alcuni specifici lessemi nel corso della produzione poetica luziana; oscillazioni che, nei termini prescelti, si acquiscono nell'ultima fase, facendo emergere il movimento del sistema poetico e della concezione che lo presiede.

Seguendo i contesti di ricorrenza del termine «uomo» nelle ultime raccolte, si è notato come esso si possa ricondurre in larga parte a due contesti semantici: quello che rimanda al suo far parte della natura, (all'interno di elenchi in cui si trova a stretto contatto con animali, piante, dune, rocce e qualunque altro elemento naturale) e quello che lo paragona alla sua dimensione ultraterrena.

Lo spoglio evidenzia come questi due contesti ricorrano con insistenza da *Fraasi e incisi* sino alla *Dottrina*, ma anche come creaturalità e apertura al divino siano riunite in alcuni componimenti. In essi il recupero della *naturalità del poeta* è strada attraverso cui si possa raggiungere un riacquisto di celestività (si pensi al sintagma «mitili dell'essere» già compreso in *Fraasi e incisi* che racchiude tutti gli esseri appartenenti alla natura e al cielo, come anche ai «molti attanti/dell'essere» che rivela uno sguardo sospeso e sorpreso dinanzi all'accadere del mondo).

Strettamente legato al precedente termine, «umiltà» risulta essere saldamente radicato nella poesia luziana, vista la sua presenza sin dalla prima raccolta poetica. Acquisisce un peso maggiore a partire dalla raccolta *Per il battesimo dei nostri frammenti*, in cui ricorre all'interno della poesia dedicata a Betocchi: è proprio il rapporto con

l'«umile maestro» che illumina come questo termine divenga parte fondante per una «rivoluzionaria intuizione conoscitiva e creativa» che attraversa entrambi gli scrittori.

Sul fronte conoscitivo si è notato come questo termine sia la chiave per la dilatazione dell'io-creatura nel creato all'interno del procedere universale, sia quindi la chiave del poeta per partecipare all'esistere del mondo. Sul fronte creativo l'«umiltà» risulta un connotato imprescindibile del fare artistico.

Anche «mente», come i precedenti due termini, si muove sull'asse della creaturalità: infatti il ricorrere all'interno del dettato poetico della sua limitatezza non è che un altro modo di esprimersi dell'umiltà suddetta. Ed anche in questo caso il fare spazio alla creaturalità consente l'apertura al divino: molto interessante, infatti, la presenza secondo diverse direttrici di una «sovraordinata mente» o quella che altrove viene definita «universa mente».

È tra l'altro emerso da questo lavoro che «mente» è uno di quei lemmi che Luzi adopera con più significati o in contesti che ne allargano i limiti. Si vuol far riferimento all'interesse reiterato verso le zone liminari della mente, come ad esempio la soglia veglia/sonno, poiché in questi luoghi poco sondabili il poeta ritiene siano custoditi dei messaggi particolarmente interessanti in quanto non del tutto appannaggio delle decisioni dell'individuo pensante.

Da ultimo, conferma la tendenza conciliante (emersa anche negli spogli precedenti) che caratterizza la *Dottrina dell'estremo principiante*, laddove «collimano/misura e dismisura» e compare la «mente/celeste del certame».

«Evento» è un caso significativo di come il poeta fiorentino, all'altezza degli anni Ottanta, sottoponga ad una risemantizzazione

radicale alcune parti del suo lessico, affidando ad alcuni termini degli ambiti semantici che fino ad allora erano emersi in altri modi.

Se già nelle prime raccolte, infatti, questo termine indica un fatto dall'intensa carica immaginativa, è soltanto in *Al fuoco della controversia* che viene adoperato quale ponte tra l'attimo e l'eterno. Questa «funzione-ponte» viene accentuata nelle raccolte successive, laddove ricorre in contesti in cui assume tratti inconfondibilmente cristici.

Così l'evento che è «universale» già in *Per il battesimo dei nostri frammenti* e nella conoscenza del quale la ragione deve investire le sue energie per intero, diventa «interminato», «straripante» e quindi «abrupto ed assoluto» in *Frase e incisi di un canto salutare*. Un'attenzione così intensa rivolta verso questo termine rimane all'interno delle ultime raccolte, costituendosi come assodato punto di riferimento nei contatti tra il presente e ciò che lo contiene.

Questa dilatazione dei confini delle parole, questa risemantizzazione, è una conseguenza dell'approfondirsi di una visione poetica che, se non si vorrà chiamare nuova, certamente assume degli spiccati caratteri di novità. Essa si fonda sul recupero di termini appena accennati in precedenza, che vengono investiti di un ruolo cardine nella nuova struttura del pensiero poetico. L'intento sembra essere quello di raggiungere il lettore mediante una parola già nota facendola risuonare in contesti inusuali, aumentando per converso il raggio d'azione del termine stesso. L'obiettivo che emerge da questa operazione è quello di ristrutturare un edificio con elementi noti, mirando a una nuova architettura del pensiero.

«Cominciamento» fa la sua prima comparsa nel testo poetico in *Su fondamenti invisibili*, ma sin dalla prima occorrenza gli viene

affidato un referente ben più ampio di quello che comunemente possiede. Questo termine infatti non è usato limitatamente ad indicare un vago momento di partenza ma rappresenta l'abbrivio primordiale del mondo. Le sue occorrenze nelle varie raccolte reiterano questo significato e ne amplificano ulteriormente la risonanza poiché esso viene assunto quale pietra d'angolo per una concezione precisa dell'esistere. Quanto più s'afferma nel portato poetico l'idea di un «continuo cominciamento» in atto nel mondo e nella natura - la realtà vista come continuo germoglio dell'essere - tanto più «cominciamento» è investito di un ruolo fondamentale all'interno della gerarchia del lessico luziano. Tutto ciò viene elevato ulteriormente allorché «cominciamento», come «evento», viene usato dal poeta per far entrare all'interno della visione, del raggio d'azione della parola poetica, l'ingresso del divino nel reale. Non è un caso che il suo derivato più vicino venga assunto da Luzi per introdurre, non solo per allusione, il nuovo inizio della vita dopo la morte. In questo senso l'occorrenza reperita nella *Via Crucis* rappresenta una tappa molto significativa.

Interessante inoltre come l'uso di questo termine da parte di Luzi possa essere ricondotto ai *Four Quartets* eliotiani, oltre che vantare una tradizione dantesca e leopardiana. Ovviamente il lemma che approda nel testo luziano gode dei contributi che derivano dai precedenti pur apportandone uno suo specifico.

L'uso del termine «danza» è particolarmente interessante nel Luzi maturo, segnatamente dal *Viaggio* in poi, perché conduce a tre contesti semantici centrali nella sua riflessione e azione poetica. Sin dalla prima occorrenza questo termine viene usato per riferirsi

all'alternarsi di vita e morte, di origine e distruzione, fino ad essere in un caso una «danza macabra».

Nel *Viaggio* questo lemma è oggetto di una notevole valorizzazione ed è infatti in questa raccolta che ricorre l'«ininterrotta danza/ dell'essere»: il raggio d'azione è visibilmente ampliato poiché rientra non più in un cieco alternarsi di vita e di morte ma viene riferito al peculiare movimento dell'essere, nonché al suo misconoscere alcuna soluzione di continuità. Questo contesto semantico si alterna a quello limitrofo della «danza delle ore», che si riferisce maggiormente al multiforme procedere del vivente sulla terra, accezione che avrà ampio seguito specie nella raccolta successiva. Il terzo campo semantico non è distinto in termini di esclusione dai precedenti, si tratta infatti del fare creativo. La «vertiginosa danza» che compare in *Stelle alla prima apparizione* (vero manifesto poetico del tardo Luzi) si riferisce infatti all'armonioso muoversi del fare artistico. L'arte nel suo restituire l'incedere della creazione imperante non può far a meno di replicarne la peculiare forma e il movimento.

Come scrive acutamente Verdino, stare «davanti al ritmo degli accadimenti naturali del mondo»³⁹⁰ è davvero l'obiettivo principale dello scrivere dell'ultimo Luzi: per farlo e annullare la distanza tra poesia e realtà, ormai ritenuta insuperabile nell'ultimo scorcio di secolo, la via scelta è quella dell'*umiltà* che pone l'uomo al pari di ogni altra creatura (e così anche l'io poetante) e allo stesso tempo permette all'autore di aprire una finestra sull'accadere del reale. In qualche modo attenuare il *focus* sull'io, significa in questa stagione poetica, riportarlo in gran parte sull'Altro da sé e la maiuscola non è

³⁹⁰ S. Verdino, *Introduzione*, in M. Luzi, *Poesie ultime e ritrovate*, cit., p. V.

una svista ma neanche un approdo mistico immediato, cioè non mediato da esperienze concrete. È invece proprio l'osservazione del creato, di ciò che circonda la creatura, ad essere continuamente interrogato e in alcuni casi dubitato dalla mossa conoscitiva del poeta.

È in questo contesto che l'*evento* assume un'importanza capitale nella concezione che presiede alla poesia e nei suoi esiti formali: dal lato conoscitivo è il luogo naturale (sia esso il fluire delle acque dell'Arno o il colpo d'ali di un volatile) in cui si testimonia la sensatezza della strada intrapresa dell'umiltà, infatti è il luogo in cui il poeta rintraccia il rivelarsi dell'Essere; d'altro lato è il modo con cui l'artista tenta di far accedere il lettore all'interno del proprio sguardo, basti ricordare l'uso insistito della «prolessi»,³⁹¹ dei «presentativi»,³⁹² delle «interrogazioni»,³⁹³ degli «explicit esclamativi»³⁹⁴ o del vivace uso della «acclamazione *Amen*».³⁹⁵

Evento in presa diretta, si potrebbe aggiungere, o anche *evento* come continuo e costante divenire, nel suo continuo *cominciamento*: laddove esso si riferisce all'incessante creazione della natura e allo stesso tempo alla natura del manifestarsi del divino e quindi alla sua *danza*. Proprio questo continuo entrare in scena dell'Altro da sé è il vero protagonista di questa prolifica e esuberante stagione poetica e l'analisi lessicale ha provato a renderne testimonianza.

³⁹¹ P. Renard, *Mario Luzi. Frammenti e totalità*, Bulzoni, Roma 1995, p. 75.

³⁹² S. Agosti, *Luzi e la lingua della "verità": dal «Canto salutare» ad «Avvento notturno»* in S. Agosti, *Poesia italiana contemporanea*, Bompiani, Milano 1995, pp. 20 e ss.

³⁹³ V. Coletti, *Domandare e poetare: linguaggio poetico dell'ultimo Luzi* in A.a. V.v., *L'Accademia della Crusca per Giovanni Nencioni*, Le Lettere, Firenze 2002, pp. 357-371.

³⁹⁴ M. Munaretto, *La poesia dall'interrogazione alla celebrazione*, in A.a. V.v., *Mario Luzi. Un viaggio terrestre e celeste*, cit., p. 178.

³⁹⁵ G. Festa, *Lo stile liturgico dell'ultimo Luzi*, in A.a. V.v., *Mario Luzi. Un viaggio terrestre e celeste*, cit., p. 192 e ss.

Bibliografia critica

- Opere di Luzi

- a) *Poesia*

La barca, Guanda, Modena 1935.

Avvento notturno, Vallecchi, Firenze 1940.

Un brindisi, Sansoni, Firenze 1946.

Quaderno gotico, Vallecchi, Firenze, 1947.

Primizie del deserto, Schwarz, Milano 1952.

Onore del vero, Neri Pozza, Venezia 1957.

Il giusto della vita, Garzanti, Milano 1960. (raccolge tutte le precedenti opere).

Nel magma, All'insegna del Pesce d'Oro, Milano 1963.

Su fondamenti invisibili, Rizzoli, Milano, 1971.

Al fuoco della controversia, Garzanti, Milano 1978.

Per il battesimo dei nostri frammenti, Garzanti, Milano 1985.

Frase e incisi di un canto salutare, Garzanti, Milano 1990.

Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini, Garzanti, Milano 1994.

Sia detto, in «Annuario della Fondazione Schlesinger», Lugano-Milano-New York 1995, (dieci poesie).

Opera poetica, a c. di S. Verdino, Mondadori, Milano, 1998.

Sotto specie umana, Garzanti, Milano 1999.

Dottrina dell'estremo principiante, Garzanti, Milano 2004.

Poesie ultime e ritrovate, a c. di S. Verdino, Garzanti, Milano 2014.

b) *Saggi*

L'opium chrétien, Guanda, Parma 1938.

Un'illusione platonica e altri saggi, Edizioni di Rivoluzione, Firenze 1942.

L'inferno e il limbo, Marzocco, Firenze 1949.

Studio su Mallarmé, Sansoni, Firenze 1952.

Aspetti della generazione napoleonica e altri saggi di letteratura francese, Guanda, Parma 1956. (con la ristampa di *L'opium chrétien*).

Lo stile di Constant, Il Saggiatore, Milano 1962.

L'inferno e il limbo, Il Saggiatore, Milano 1964. (nuova edizione accresciuta).

Tutto in questione, Vallecchi, Firenze 1965.

M. Luzi – C. Cassola, *Poesia e romanzo*, Rizzoli, Milano 1973. (di Luzi: *Poesia*, pp. 7-56).

Vicissitudine e forma, Rizzoli, Milano 1974.

Discorso naturale, Introduzione di F. Fortini, Nota bibliografica di C. Fini e A. Serrao, Quaderni di Messapo, Siena 1980.

Discorso naturale, Garzanti, Milano 1984 (edizione accresciuta).

Scritti, a cura di G. Quiriconi, Arsenale, Venezia 1989. (scelta di saggi editi nei precedenti volumi e altri non raccolti).

Naturalizza del poeta. Saggi critici, a cura di G. Quiriconi, Garzanti, Milano 1995 (ampia scelta dagli *Scritti* del 1989).

Vero e verso, a c. di D. Rondoni e D. Piccini, Garzanti, Milano 2002.

c) Traduzioni

Francamente (versi dal francese), Nuovedizioni Enrico Vallecchi, Firenze 1980.

La cordigliera delle Ande e altri versi tradotti, Einaudi, Torino 1983. (riprende il precedente volume e altre traduzioni poetiche).

S.T. Coleridge, *La ballata dell'antico marinaio*, Rizzoli, Milano 1985.

d) Altri scritti

C. Betocchi - M. Luzi, *Lettere 1933-84*, a c. di A. Panicali, Società Editrice Fiorentina, Firenze 2008.

Casi e brani di adolescenza. Una prosa e una poesia rare con dieci lettere inedite a Piero Bigongiari, a cura di P.F. Iacuzzi, Edizioni di Via del Vento, Pistoia, 1995.

Conversazioni. Interviste 1953-98, a c. di A.M. Murdocca, Cadmo, Fiesole 1999.

R. Donati, *Il testimone discreto. Per Mario Luzi i occasione dei novant'anni*, Società editrice fiorentina, Firenze 2004.

M. Luzi, *Su "La Parola di Dio"*, Metteliana 2010, Roma.

▪ Studi critici sull'opera di Mario Luzi

a) Studi monografici sull'autore.

G. Zaggarro, *Luzi*, La Nuova Italia, Firenze 1968.

A. Luzi, *La vicissitudine sospesa. Saggio sulla poesia di Mario Luzi*, Vallecchi, Firenze 1968.

C. Scarpati, *Mario Luzi*, Mursia, Milano 1970.

E. Giunta, *Mario Luzi poeta del fluire*, Centro Pitrè, Palermo 1977.

G. Mariani, *Il lungo viaggio verso la luce*, Liviana, Padova, 1982.

A. Panicali, *Saggio su mario Luzi*, Garzanti, Milano 1987.

I. Saatçiooglu, *L'unità e il molteplice. La poesia di Mario Luzi*, I Quaderni del Battello Ebbro, Porretta Terme, 1991.

L. Rizzoli – G.C. Morelli, *Mario Luzi. La poesia, il teatro, la prosa, la saggistica, le traduzioni*, Mursia, Milano 1992.

G. Mazzanti, *Dalla metamorfosi alla trasmutazione: destino umano e fede cristiana nell'ultima poesia di Mario Luzi*, Bulzoni, Roma 1993.

M. Specchio, *Luzi. Leggere e scrivere*, Nardi, Firenze 1993.

Ph. Renard, *Mario Luzi. Frammenti e totalità*, Bulzoni, Roma 1995.

M. Marchi, *Invito alla lettura di Mario Luzi*, Mursia, Milano, 1998.

A. Murdocca, *Conversazione : interviste 1953-1998 / Mario Luzi*, Cadmo, Fiesole 1999.

M.S. Titone, *Cantiche del Novecento. Dante nell'opera di Luzi e Pasolini*, Olschki, Firenze 2001

L. Gattamorta, *La memoria delle parole. Luzi tra Eliot e Dante*, Il Mulino, Bologna 2002.

S. Bernasconi, *Tra cielo e terra : la metamorfosi del sacro nella poesia e nel teatro di Mario Luzi*, Cesati, Firenze 2005.

A. Caiaffa, *Anime lungo la cornice. Dante nell'opera di Mario Luzi*, Stilo, Bari 2008.

G. Festa, *Il discepolo e lo scriba: i "fondamenti invisibili" della poesia di Mario Luzi*, Esd, Bologna 2013

M. Luzi - M. Tabanelli, *Il lungo viaggio nel Novecento*, Marsilio, Venezia 2014,

R. Vitale, *Mario Luzi. Il tessuto dei legami poetici*, SEF, Firenze 2015.

b) Atti di convegni dedicati a Mario Luzi

Aa. Vv., *Una vita per la cultura*, a cura di L. Luisi con la collaborazione di M.C. Becattelli, Ente Fiuggi, Fiuggi 1983.

AA.VV., *Pensiero e poesia nell'opera di Mario Luzi*, a c. di S. Mecatti, Vallecchi, Firenze 1989

Aa. Vv., *Per Mario Luzi. Atti della giornata di studio, Firenze - 20 Gennaio 1995*, a c. di G. Nicoletti, Bulzoni, Roma 1997.

Aa. Vv. *Gli intellettuali e la poesia di Mario Luzi. Convegno del 1998 a S. Gimignano*, Bulzoni, Roma 2001.

Aa. Vv., *Mario Luzi cantore della luce*, Cittadella editrice, Assisi 2003.

Aa. Vv., *Mario Luzi oggi: letture critiche a confronto*, Interlinea, Novara 2008.

Aa. Vv., *Un viaggio terrestre e celeste*, a cura di P. Baioni e D. Savio, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2014.

«Istmi. Tracce di Vita letteraria», n. 33 *Nell'opera di Mario Luzi*, Urbino 2014.

«Istmi. Tracce di Vita letteraria», n. 34 *Mario Luzi. Desiderio di Verità e altri scritti rari*, Urbino 2014.

c) Saggi critici sulla produzione poetica di Luzi

- In volume

F. Flora, *La poesia ermetica*, Laterza Bari 1936.

C. Bo, *Nuovi studi*, Vallecchi, Firenze 1941.

L. Anceschi, *Lirici nuovi*, Hoepli, Milano 1943.

P. Bigongiari, *Poesia italiana del Novecento*, Vallecchi, Firenze 1965.

G. Contini, *Letteratura dell'Italia unita 1861-1968*, Sansoni, Firenze 1968.

E. Sanguineti, *Introduzione a Poesia del Novecento*, Torino 1969.

P.V. Mengaldo, *Poeti italiani del Novecento*, Mondadori, Milano 1978.

S. Pautasso, *Mario Luzi*, in Aa. Vv., '900, a c. di G. Grana, Marzorati, Milano 1979.

M. Cacciari, *Fondamenti invisibili*, in A.a.V.v., *Pensiero e poesia nell'opera di Mario Luzi*, Vallecchi, Firenze 1989, pp. 21-30.

N. Lorenzini, *Il presente della poesia 1960-90*, Il Mulino, Bologna 1991.

S. Agosti, *Poesia italiana contemporanea*, Bompiani, Milano 1995.

M. Cucchi, S. Giovanardi, *Poeti italiani del secondo novecento*, Mondadori, Milano 1998.

S. Ramat, «*La conoscenza per ardore o il buio*». *La poesia di Mario Luzi*, in Id., *Sentieri poetici del Novecento*, Interlinea, Novara 2000, pp. 103-113.

S. Ramat, *Nel «grande codice» di Mario Luzi*, in Id., *I passi della poesia: argomenti da un secolo finito*, Interlinea, Novara 2000, pp. 181-92.

V. Coletti, *Domandare e poetare: linguaggio poetico dell'ultimo Luzi* in A.a. V.v, *L'Accademia della Crusca per Giovanni Nencioni*, Le Lettere, Firenze 2002, pp. 357-371.

N. Lorenzini, *Poesia del novecento italiano. Dal secondo dopoguerra a oggi*, Carocci, Roma 2002.

A. Luzi, *Dante nella poesia di Mario Luzi*, in E. Ardissino, S. Stroppa, *Dialoghi con Dante: riscritture e ricodificazioni della Commedia. Atti del convegno, Torino, 17-18 maggio 2004*, Edizioni di storia e letteratura, Roma 2007, pp. 81-90.

R. Pellacchia, *Persistenza e mutamento nella poesia di M. Luzi*, in Id., *Con le parole/oltre le parole*, Metauro, Pesaro 2007, pp. 201-210

S. Verdino, «*Continuo avvenimento*»: *il tempo nella poesia di Luzi*, in E. Graziosi, *Tempo e la poesia*, Clueb, Bologna 2008, pp. 207-225.

G. Ioli, *Il viaggio di Mario Luzi: punti interrogativi e retorica della speranza*, in M. Naro, *Tra chiaro e oscuro: domande radicali nella letteratura del Novecento: atti del convegno tenutosi a Roma il 18-19 maggio 2006*, Sciascia, Caltanissetta 2008, pp. 218-227.

G. Amoretti, *Mario Luzi, Al gioco della metafora*, in C. Caruso, W. Spaggiari, *Filologia e Storia letteraria: studi per R. Tissoni*, Edizioni Storia e Letteratura, Roma 2008, pp. 661-670.

M. Merlin, *Oltre il varco. Il viaggio di Luzi verso il «celestiale appuntamento»*, in Id., *Sacro nella poesia contemporanea*, Interlinea, Novara 2008, pp. 73-83.

- *In rivista*

A. Rossi, *Nel magma di Mario Luzi*, in «L'approdo letterario», 26, Anno X, aprile-giugno 1964, p. 140.

C. Toscani, *Quesiti a Mario Luzi*, «Il ragguaglio librario», XLI, 3, marzo 1974, p. 89.

D. Fasoli, *I frammenti consacrati da Luzi*, in «Il Manifesto», 29 maggio 1985.

D. Rondoni, *Mario Luzi: l'eversione della naturalezza*, in «Testo», XIII, 25, 1993, pp. 95-110.

G. Gramigna, *Ma quanta pioggia nelle pagine di Luzi* in «Corriere della sera» del 20 febbraio 2000

G. De Marco, *Codicillo all'ultimo Luzi*, in «Critica letteraria», 2001, 2, pp. 317-43.

F. Ricci, *Sulle tracce del "Tu". Percorsi intertestuali nella poesia di Luzi e Montale*, in «Studi e problemi di critica testuale», 2001, 2, pp. 165-186.

S. Givone, *Poesia e metafisica in Luzi*, in «Studi italiani», Luglio-Dicembre 2004 (n. 2), Franco Cesati editore, Cadmo, Firenze 2004, p. 16-21.

G. Singh, *Luzi e Eliot*, in «Esperienze letterarie», 2004, 3, pp. 115-23.

S. Verdino, *Luzi e il libro di poesie*, in «Lettere Italiane», 2005, 1, pp. 21-35.

M.A. Grignani, *La lingua «matria» dell'ultimo Luzi*, in «Lingua e Stile», XLI, 2006, 2, pp. 255-273.

L. Manigrasso, *Il crollo del discorso. La liberazione dalla forma nella Dottrina dell'estremo principiante*, in «Nuova corrente», n. 120, Tilgher, Genova 2007, p. 310-20.

P. Cosentino, *Il poeta e il pittore: brevi riflessioni sul Viaggio Terrestre e celeste di Simone Martini*, in «Nuova corrente», 54, 2007, pp. 297-312.

M.A. Grignani, «Seme»: eclissi della metafora, in «Nuova corrente» 54, 2007, pp. 283-96.

E. Tonani, «Punteggiatura bianca» e ritmo visivo nella poesia dell'ultimo Luzi, in «Nuova corrente» 54, 2007, pp. 335-358.

A. Zangrandi, *Il «viaggio terrestre e celeste di Simone Martini» di Mario Luzi: appunti di lettura*, in «Stilistica e Metrica Italiana», 2007, 7, pp. 353-80.

P. Zublena, *Il Betocchi di Luzi, Storia e critico di un dissidio tra amici* in «Autografo», 51, 2014, Interlinea, Novara 2014, pp. 110-126.

▪ Altre opere consultate

Aa. Vv., *Don Fernaldo Flori la chiesa ed il dialogo con la cultura contemporanea*, a c. di N. Petreni e C. Prezzolini, Centro Studi La Barca Mario Luzi Pienza, Montepulciano 2010.

Agostino, *Confessiones*, a c. di M. Capodicasa, Edizione Paoline, Roma 1951.

D. Alighieri, *Purgatorio*, a cura di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Mondadori, Milano 1994.

D. Alighieri, *Vita nova*, Mondadori, Milano 1999.

P.G. Beltrami, *La metrica italiana*, Il Mulino, Bologna 2002.

C. Betocchi, *Tutte le poesie*, Arnoldo Mondadori, Milano 1984.

Linda Bradley Salamon, *A Gloss on 'Daunsinge': Sir Thomas Elyot and T. S. Eliot's Four Quartets*, in «ELH», Vol. 40, No. 4 (Winter, 1973), The Johns Hopkins University Press, pp. 584-605.

P. Citati, *La malattia dell'infinito*, Mondadori, Milano 2008.

R. De Monticelli, *Lo spirito e il ritmo. Sul regime musicale della parola*, in *L'allegria della mente*, Bruno Mondadori, Milano 2004.

J. Derrida, *Memorie di cieco : l'autoritratto e altre rovine*, Abscondita, Milano 2015.

T. S. Eliot, *Quatre quators*, Seuil, Parigi 1950.

T.S. Eliot, *The waste land*, a c. di M. Praz, Fussi, Firenze 1958.

T. S. Eliot, *La terra desolata. Quattro quartetti*, tr. F. Donini, Feltrinelli, Milano 2010.

T. S. Eliot, *Quattro quartetti*, tr. R. La Capria, ill. J. Munoz, Enrico Damiani, Salò 2013.

G. Leopardi, *Zibaldone*, Donzelli, Roma 2014.

S. Lombardi, *Queste assolate tenebre*, Lindau, Torino 2015.

O. Macrì, *La vita della parola. Da Betocchi a Tentori*, a c. di A. Dolfi, Bulzoni, Roma 2002.

F. Mattesini, *Ricerca poetica e memoria religiosa*, Muchi, Modena 1991.

B. Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, Bompiani, Milano 2008.

E. Przywara, *Analogia entis*, tr. it. di Paolo Volonté, Vita e pensiero, Milano 1995.

E. Sanguineti, *Ideologia e Linguaggio*, Feltrinelli, Milano 2001.

G. Rogante, *La frontiera della parola*, Edizioni Studium, Roma 2003.

V. Venturi, *Sulle tracce di Dante*, Pananti, Firenze 1984.